This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

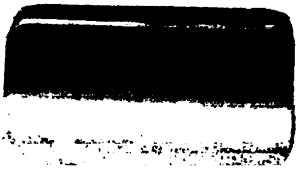
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B
491
M8K3

YC 31531

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
GIFT OF
Leipzig Univ.
Class



Die

Philosophie der Musik

nach Aristoteles.

Inaugural-Dissertation

der

Hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

ALEXIS KAHL

aus St. Petersburg

LEIPZIG

Druck von Breitkopf & Härtel

1902

B441
M8K3

Meinem teuren Lehrer und Freunde,

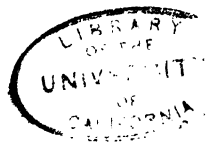
Herrn

THEODOR LUTHER

in

St. Petersburg

gewidmet.



Einleitung.

Die Geschichte der Musik-Ästhetik, aus der diese Arbeit eine Frage behandeln soll, steht in unauflöslicher Verbindung mit der allgemeinen Geschichte der Musik. Letztere umfaßt, wenn sie ihrer Aufgabe ganz und in weiterem Sinne gerecht werden will, zwei Gebiete, die schwer von einander zu scheiden sind.

Erstens macht sie uns mit dem allmählichen Anwachsen und der Entwickelung musikalischer Formen bekannt und ist dann Musik-Geschichte im engeren Sinne. Zweitens giebt sie uns einen Überblick aller ästhetischen Grundlagen musikalischen Schaffens, ist dann ideelle Musik-Geschichte und berührt sich mit der speziellen Geschichte der Musik-Ästhetik.

Daß diese beiden Gebiete in der That untrennbar mit einander verknüpft sind, wird uns klar, wenn wir uns erinnern, daß ja die Theorie der Musik, »das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmonie-Gewebe« nicht bloß auf unveränderlichen Natur-Gesetzen beruht, sondern daß es zum Teil auch die Konsequenz ästhetischer Prinzipien ist, die mit fortschreitender Entwickelung der Menschheit einem Wechsel unterworfen sind, gewesen sind und fernerhin noch sein werden[1]).

Es giebt zwei Wege zur Auffindung und Feststellung derjenigen ästhetischen Prinzipien, welche dem musikalischen Schaffen der einen oder anderen Periode zu Grunde liegen.

Erstens können wir, indem wir uns möglichst jeder Subjektivität dabei enthalten, durch ästhetische Analyse der auf uns gekommenen Denkmäler aus derjenigen Epoche, die gerade unser Interesse erweckt, diese ästhetischen Prinzipien definieren und den Gang ihrer allmählichen Entwickelung verfolgen.

Zweitens, wenn uns solche musikalische Denkmäler fehlen, können wir die auf diese Frage sich beziehenden Angaben der Zeitgenossen benutzen, um mit ihrer Hilfe die Kenntnis, die wir von der Theorie der Musik jener Epoche besitzen, zu vervollständigen.

1) Helmholtz, Die Lehre von den Ton-Empfindungen, III, 13, Seite 370.

Die Geschichte der altgriechischen Musik steht in dieser Beziehung unter ganz besonderen Bedingungen. Es ist begreiflich, daß die ungenügenden Denkmäler griechischer Musik, die auf unsere Zeit gekommen sind, uns so gut wie nichts zur Erkenntnis der ästhetischen Grundlagen der Musik bei den alten Griechen bieten und deshalb bleibt uns nur der zweite der von uns angedeuteten Wege übrig.

Die Sache ist aber die, daß von der ganzen Menge der bis auf unsere Zeit erhaltenen Traktate über griechische Musik, von den Pythagoräern angefangen bis zur spätesten römischen Epoche herab, es auch nicht einen Musikforscher giebt, der mit Ernst an die Analyse der ästhetischen Prinzipien der griechischen Musik gegangen wäre und sich nicht mit akustischen und theoretischen Berechnungen, welche infolgedessen einen für uns wenig verständlichen und größtenteils unnützen Ballast vorstellen, begnügt hätte.

Wenn die alten Griechen von diesen theoretischen Einzelheiten zu abstrakteren und höheren Begriffen übergehen, so thun sie es meist, um die eine oder andere Musik-Gattung auf ihren ethischen Wert hin abzuschätzen.

Welche Rolle die Musik im Staats-Haushalte zu spielen hat, welche musikalische Formen man zu erzieherischen und religiösen Zwecken für dienlich halten muß, und ähnliche Fragen sind es, die die griechischen Denker in dieser Beziehung vorzüglich beschäftigten. Der Analyse der bei den Griechen über diese Fragen herrschenden Ansichten ist das sehr interessante und wertvolle Werk von Hermann Abert: »Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik«, Leipzig 1899, gewidmet[1]).

Leider hat Abert dem Umstand nicht genügend Rechnung getragen, daß hinter diesen ethischen Fragen sich häufig rein ästhetische Reflexionen des so kunstverständigen griechischen Geistes bergen. Obwohl diese Lichtblitze der Musik-Ästhetik in den meisten Fällen bei den alten Griechen von ethischen Anschauungen verdunkelt werden und in reiner Gestalt nur sehr selten erscheinen, so sind sie doch, gerade wegen ihrer geringen Anzahl, für uns von besonderer Wichtigkeit. Deshalb eben haben ja die Werke des Aristoteles ein solches Interesse für uns, weil er der einzige ist, welcher die bis zu ihm nur leise angedeuteten Grundsätze der Musik-Ästhetik zu einem strengen System vereint, und diese musik-ästhetischen Anschauungen des Aristoteles sind, wie wir sehen werden, unserem modernen Empfinden bei weitem nicht so fremd, wie Abert es annimmt.

---

1) Derselben Frage ist der Aufsatz von Ant. Fr. Walter: »Die ethisch-pädagogische Würdigung der Musik durch Plato und Aristoteles« (Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft, 1890, Seite 388) gewidmet, aber dort ist die Frage so flüchtig und oberflächlich behandelt, daß er für uns keinen wissenschaftlichen Wert hat.

Zwar kann man Aristoteles nicht zur Gruppe jener Gelehrten zählen, die sich speziell mit Erforschung der Fragen über griechische Musik befassen, da wir ja bei ihm nur kurze Anmerkungen über die Musik finden; aber vielleicht eben deshalb, weil er sich nicht als Spezialist in der Musik betrachtete und zu wiederholten Malen in verschiedenen strittigen Fragen der Musik-Theorie, seine Leser oder Hörer an die verweist, die in dieser Sache besser unterrichtet seien[1]), eben deshalb, wiederhole ich, sind wir auch verpflichtet, die dieser Frage von Aristoteles gegebene Lösung anzunehmen, zumal da er unter allen Schriftstellern jener Zeit der einzige ist, der uns mit den ästhetischen Grundlagen der Musik jener Epoche bekannt macht.

Dies sind meistenteils Notizen (Anmerkungen) über die Rolle, die die Musik im Staate und im privaten Leben für erziehliche Zwecke spielen soll, von der Stellung, die sie in dem von Aristoteles aufgestellten Schema der Künste und Wissenschaften einnimmt und trotzdem ist, wie Bénard richtig bemerkt, alles, was von ihm bei dieser Gelegenheit über die Musik, ihre Natur und ihren Gegenstand, ihren moralischen Einfluß und ihre letzten Ziele geurteilt worden ist, von großem Interesse und »nimmt in der Darstellung dessen, was man die Aristotelische Ästhetik (*Esthétique d'Aristote* S. 105) nennt, nicht die letzte Stelle ein«. Ich habe nach Teichmüller's Beispiel den Titel »Philosophie« der Musik vorgezogen, da ich annehme, daß diese Bezeichnung weiter ist und zu dem Wesen der aristotelischen abstrakten Lehre von der Musik besser paßt.

Von der Anschauung ausgehend, daß Aristoteles in seinen Werken die Musik hauptsächlich von drei Standpunkten betrachtet, von dem des Staatsmannes, des Philosophen im allgemeinen und des Ästhetikers im besonderen, habe ich meine Arbeit, entsprechend diesen drei Standpunkten, in drei Hauptabschnitte eingeteilt.

Der erste Abschnitt ist der Erörterung jener Stellung gewidmet, die der Musik in dem philosophischen Schema des Aristoteles unter den anderen Künsten und Wissenschaften angewiesen ist.

Im zweiten zergliedere ich die Ansichten des Aristoteles über die ethische Rolle, die die Musik im Staats-Haushalte spielt und erörtere zugleich die Frage von der musikalischen κάθαρσις, die nach meiner Meinung eine Vervollständigung der von Bernays ausgesprochenen Ansichten über die κάθαρσις in der Tragödie bildet. Der dritte Ahschnitt endlich, der für uns der wichtigste und interessanteste ist, enthält, haupt-

---

1) So schickt er z. B. seinen Ausführungen über die Rolle der Musik im Staate im 8. Buch der Politik (Seite 1339a, 11) eine kurze Vorrede voraus, in der er erklärt, daß er diese Sache nur behandle, um etwas in der Art eines »Präludium«, (ἐνδόσιμον), eine Vorrede zu einem ausführlicheren Werke irgend eines Fachmannes zu bieten.

sächlich auf dem XIX. Buch der Probleme basierend, die Analyse der Musik-Äthetik des Aristoteles im besonderen.

Was die Quellen, aus denen ich bei meiner Arbeit geschöpft habe, betrifft, so waren es eben die Werke des Aristoteles, vor allem aber das 8. Buch der Politik und das XIX. Buch der Probleme[1]).

Wo ich mich veranlaßt sehe, das 8. Buch der Politik zu citieren, benütze ich die vorzügliche Übersetzung Susemihls (Leipzig 1879), nachdem ich vorerst die manchmal fehlerhafte Terminologie, wovon ich weiter unten sprechen werde, verbessert habe.

Was das XIX. Buch der Probleme betrifft, so führe ich aus demselben, angesichts seiner besonderen Wichtigkeit für uns, einige ganze Probleme mitsamt dem griechischen Text, im letzten Kapitel an.

Da Professor Gevaert, dessen persönlichen Hinweisen ich in meiner Arbeit viel zu danken habe, in seiner neuen, noch unvollendeten Ausgabe der Probleme, eine ganz besondere Bezeichnung für jedes einzelne Problem gebraucht, so habe ich es zweckmäßig gefunden, neben der allgemeinen gebräuchlichen Bezeichnung, in Parenthese auch die Gevaert'schen Bezeichnungen anzuführen.

Ich erachte es als angenehme Pflicht, bevor ich die Einleitung schließe, den Herren Prof. Kretzschmar und Dr. Martini in Leipzig, den Herren Professoren Jernstedt und Zielinsky in Petersburg für so manchen gütigen Rat meinen Dank auszusprechen, ebenso wie meinem Lehrer und Freund, Herrn Theodor Luther daselbst, welchem letzteren vorliegende Arbeit in tiefster Erkenntlichkeit und Wertschätzung gewidmet ist.

Erstes Kapitel.

Indem Aristoteles das ganze riesige Gebiet der Erkenntnis betrachtet und analysiert, geht er von dem Prinzip aus, daß zwischen dem erkennenden Subjekt und dem Objekt der Erkenntnis volle Verwandtschaft und Analogie herrscht.

1) Nach den letzten Ausgaben, die diese Bücher von Stumpf, Vollgraff und Gevaert erfahren haben und auch nach den kritischen Kommentaren von Reinach und Eichthal, wäre es höchst überflüssig, Beweise erbringen zu wollen, daß dieses Werk, obwohl es unzweifelhaft in verdorbenem Zustand auf uns gekommen, wenn vielleicht nicht von Aristoteles selbst, so doch jedenfalls von einem ihm nahestehenden Schüler unter seiner unmittelbaren Mitarbeiterschaft verfaßt ist (siehe vor allem die Vorrede zur Stumpf'schen Ausgabe). Wenn ich meinerseits etwas hinzufügen könnte, so wäre es höchstens der Hinweis auf die zahllosen Analogien zwischen dem 8. Buch der Politik und den Problemen (wobei eine Stelle immer die andere ergänzt und erläutert), wozu ich im 3. Kapitel ziemlich viel Beispiele bringen werde.

Jede seelische Funktion, jeder »Teil« der Seele entspricht einem bestimmten Gebiet der Erkenntnis, ebenso wie jede Wissenschaft in die Sphäre einer streng geschiedenen seelischen Thätigkeit gehört.

Um den Zusammenhang, in welchem das Gebiet, dem wir speziell unser Interesse zuwenden, zu dem allgemeinen Schema der Aristotelischen Lehren steht, zu begreifen, müssen wir uns, in großen Zügen wenigstens, mit seiner Seelenlehre bekannt machen.

Von Bedeutung ist für uns seine Zergliederung des bewußten Teiles der Seele, welche er auch *διάνοια*[1] nennt. In ihr unterscheidet er drei Arten der Thätgkeit: die betrachtende (*θεωρητική*), die praktische (*πρακτική*)[2] und die schöpferische (*ποιητική*), und jeder Zweig des Schaffens und Erkennens gehört zur Sphäre einer dieser Thätigkeiten.

Der betrachtenden Thätigkeit entsprechen die spekulativen Wissenschaften, deren er uns drei nennt, und zwar: die Physik, die Metaphysik und die »erste« Philosophie oder Theologie, von denen er die letztere als die vollkommenste ansieht[3].

Die praktische Thätigkeit des »bewußten Teiles« unserer Seele läßt uns unsere Handlungen beurteilen und wenn sie die Wahrheit sucht, so geschieht es wegen der praktischen Zwecke, also wegen der Bestimmung der wahren Normen unseres Lebens, also alles dessen, was Aristoteles *εὐπραξία* nennt. Obwohl Aristoteles das nirgends erwähnt, so kann dennoch kein Zweifel obwalten, daß als Hauptbestandteile in das Gebiet dieser praktischen Philosophie aufgenommen sind: erstens die Ethik, zweitens die Politik, welche gegenseitig von einander abhängen und einander ergänzen.

Die schöpferische Thätigkeit unserer Seele endlich ist ebenfalls direkt auf praktische Ziele gerichtet und zwar auf die Erschaffung eines bestimmten künstlerischen Werkes, wobei dieses Werk sich selbstverständlich als das Ziel dieser Thätigkeit erweist und deshalb von Aristoteles als höher und edler angesehen wird, als die Thätigkeit selbst, obwohl in ihrer Grundlage ein rein geistiges Prinzip liegt: *τῶν μὲν γὰρ ποιητικῶν ἐν τῷ ποιοῦντι ἡ ἀρχὴ ἢ νοῦς, ἢ τέχνη, ἢ δύναμίς τις.*

Wir hätten das Recht, anzunehmen, daß Aristoteles bei einer näheren Analyse dieser schöpferischen Thätigkeit von den von uns aufgezählten Prinzipien, die er dieser Thätigkeit zu Grunde legt, ausgegangen sein

---

1) Von geringerer Bedeutung ist für uns jene Dichotomie der bewußten Thätigkeit der Seele, von welcher Aristoteles in seinem Werk »Von der Seele« (III, 9; 432 b, 26) spricht. Er unterscheidet nämlich die Fähigkeit des Erkennens (*τὸ ἐπιστημονικόν*) von der Fähigkeit des Betrachtens und des Schließens (*τὸ λογιστικόν*). cf. 1139 a, 6 ff.

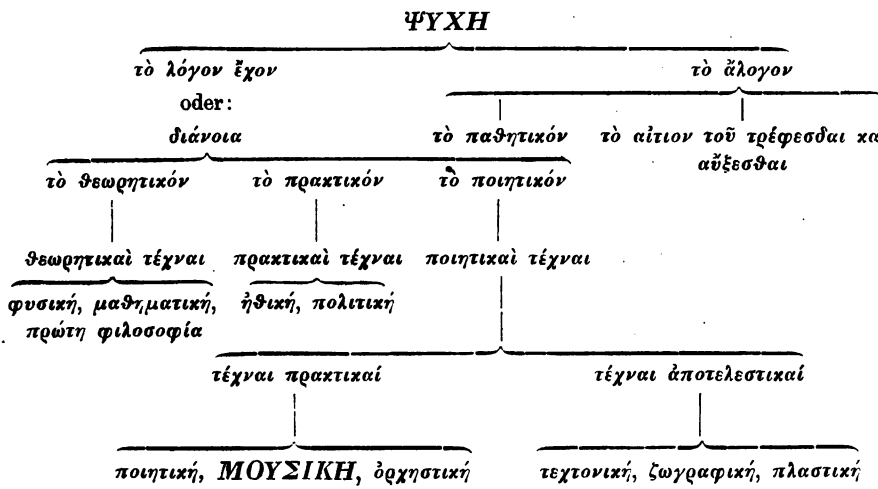
2) Metaph. VI, 1, Seite 1025 b ff.: *εἰ πᾶσα διάνοια ἢ πρακτικὴ ἢ ποιητικὴ ἢ θεωρητική, κτλ.* 3) Metaph. XI, 7, 1064 b ff.

würde; in Wirklichkeit aber giebt uns Aristoteles nirgends ein solches Schema, oder wir müssen annehmen, es sei verloren gegangen.

Am besten würde sich zu einer derartigen Einteilung der Kunst das Schema eignen, das Westphal aus den Scholien zum Grammatiker Dionysius Thrax schöpft und die er mit aller Bestimmtheit als aus der Aristotelischen Schule hervorgegangen ansieht. Ein Zweifel kann, nach seinen Worten, nur darüber bestehen, »ob wir Aristoteles selbst oder einen seiner Schüler als den Verfasser anzusehen haben«. (Rud. Westphal: »Harmonie oder Melopöie der Griechen«, Seite 1.)

Daselbst werden alle Künste eingeteilt in praktische und apotelestische Kunst. Die erste von ihnen *πρακτικά* (und zu ihr gehören alle musischen Künste: die Poesie, die Musik und die Orchestik) heißen nach Westphal musische Künste, weil man zu denselben Darsteller braucht, deren Kunst sich mit den Worten »*τὸ πρακτικόν*« charakterisieren läßt. Die anderen heißen: *ἀποτελεστικά* (zu ihnen gehören nach Westphal die Architektur, die Plastik und die Malerei), weil sie dank der vorhergegangenen Thätigkeit des Künstlers vor dem Beschauer in vollendeter Gestalt erscheinen.

Man muß zugeben, daß die von Westphal als aus der Schule des Aristoteles stammende Gruppierung der Künste sich durch Größe und Einfachheit auszeichnet und wenn wir dieselbe adoptieren und in die von uns aufgestellte Gruppierung der seelischen Thätigkeit einreihen könnten, dann würden wir folgendes einfache Schema erhalten, nach welchem wir die uns dabei am meisten interessierende Frage, die Rolle nämlich, die der Musik zugewiesen ist, mit Leichtigkeit lösen können:



Gustav Teichmüller tritt in seinem Werke »Aristoteles Philosophie der Kunst« dem Westphal'schen Schema entgegen und beweist in glänzend-

ster Weise, daß dieses Schema sich erstens keineswegs auf die Zeit des Aristoteles zurückführen läßt und zweitens, daß die Erklärungen, die Westphal von jenen Terminis giebt, nicht den Erklärungen entsprechen, die die alten Griechen jenen Benennungen gaben (hauptsächlich cf. Anecd. Graeca, H. Becker, Seite 653—657), da diese der Bewegung und der Zeit, die größte Bedeutung beilegten. Gerade die Künste, die sich praktisch bethätigen, sind es, die ihr Objekt in Bewegung und Handlung darstellen. Nur gerade während dieser Thätigkeit kann man über das Objekt urteilen, da wir von ihm außer dieser Thätigkeit keine Vorstellung erlangen können. Die Werke der apotelestischen Kunst hingegen stellen für sich selbst etwas Vollendetes dar, sind nicht von Bewegung und Zeit abhängig, der sie als unbeweglich und beständig gelten.

Wir sehen also, daß Westphal's Versuch ein solches Aristotelisches Schema der Kunst aufzustellen, zu deren Grundlage die Analyse der schaffenden Kunst selbst dienen soll, sich als unausführbar erweist.

Ein solches Schema geben uns also die Aristotelischen Werke nicht, und jenes Schema, das wir finden, ist aufgebaut mittels des eingefügten Begriffes der »Nachahmung« (*μίμησις*).

Die Bezeichnung »Nachahmung« wird von Aristoteles sehr oft, und im weitesten Sinne des Wortes, gebraucht; was aber die schöpferische Thätigkeit betrifft, so müssen wir darunter die in dem geschaffenen Werke durchgeführte Analogie mit dem einen oder anderen Objekte verstehen, welches der äußeren oder inneren Welt des Menschen entspricht[1]).

Aristoteles bestimmt diese Analogie in der Weise, daß sie nicht als ein einfaches Zeichen oder Symbol (*σημεῖον*) des nachzuahmenden Objekts aufgefaßt werden, sondern daß die Ähnlichkeit im Wesen zu liegen habe.

Für uns ist es besonders wichtig uns jenen Unterschied klar zu machen, den Aristoteles zwischen den Begriffen *σημεῖον* und *δμοίωμα* macht, weil er, wie wir es weiter unten (Polit. VIII, 5) sehen werden, gerade in Bezug auf die Musik, sich über dieselben des weiteren ausspricht.

Er bemerkt, daß in den sinnlichen Objekten des Gefühls, des Geschmacks und des Geruchs wir keine »Analogien« (*δμοιώματα*) mit den seelischen Empfindungen des Menschen finden, in den Objekten des Gesichtssinnes nur zum Teil, weil Bewegung und Farben auch eher ein Symbol[1]) sind, als daß sie einem seelischen Vorgang entsprächen.

1) cf. Teichmüller, D. Phyl. der K., Seite 144: »eine Bestimmung der Wirklichkeit nach der Analogie mit einem Vorbilde« (über die Nachahmung im allgemeinen).

2) Nach den Erklärungen des Aristoteles braucht das Symbol in gar keiner Verwandtschaft zu der Erscheinung, auf welche es Bezug hat, zu stehen und hat nur diese Erscheinung anzudeuten. So sind (Aristoteles de interpret., I) Worte nur Zeichen

Die Musik hingegen befindet sich, seiner Meinung nach, in direkter Verbindung mit dem psychischen Gebiet, da die Melodien (cf. Probl. XIX, 27) auch ohne die Worte des Textes Analogien mit den entsprechenden seelischen Zuständen bieten. Damit soll nicht gesagt sein, daß manche Künste mittels des »Symbols« nachahmen, die anderen mittels »Analogien«, sondern nur, daß nicht alle Künste allen möglichen Objekten Analogien bieten und daß zum Beispiel nur die Musik eine unmittelbare Analogie mit den seelischen Zuständen hat, während jedes Werk einer anderen Kunst nur insoweit als Nachahmung erscheint, (oder mit anderen Worten: die Zugehörigkeit zum Gebiete der Kunst beanspruchen kann) inwieweit es eine Ähnlichkeit und nicht ein Symbol des Objekts der Nachahmung darbietet.

Vom Standpunkte der Nachahmung kann man, nach der Lehre des Aristoteles, bei der Einteilung der Künste folgendermaßen vorgehen.

Erstens muß man das Moment betrachten, durch welches in der einen oder anderen Kunst die Nachahmung hervorgebracht wird; zweitens, was als Objekt der Nachahmung dient und endlich, durch welche Mittel die Nachahmung erreicht wird.

Mit anderen Worten: die Einteilung der Künste ist abhängig von den verschiedenen Mitteln, den verschiedenen Objekten und den verschiedenen Arten der Nachahmung.

Dieses erste Kapitel der Poëtik, in welchem Aristoteles diese Meinung ausspricht, giebt uns den Anfang einer Einteilung der Künste in Gruppen und zwar vom Gesichtspunkt der verschiedenen Mittel der Nachahmung, und das ist gerade diejenige Einteilung, die für unsere Arbeit von größter Bedeutung ist. Das zweite Prinzip der Einteilung, nach Objekten der Nachahmung, hat nämlich für uns keinen Wert, da es Aristoteles nur für die Einteilung bestimmter einzelner Arten, speziell des poetischen Schaffens, gebraucht: nach seiner Theorie unterscheidet sich die Tragödie von der Komödie dadurch, daß die eine edlere, die andere niedrigere Charaktere nachahmt. (Poet. 1448a 5—18). Das dritte Prinzip der Einteilung endlich ist noch weniger interessant, da es in den meisten Fällen auf das erste hinweist.

Gleich dem zweiten liegt seine Bedeutung nur in den Grenzen jeder Kunstart, ohne auf die Bestimmung dieser Grenzen Einfluß zu üben. Mit der Rolle, die dieses Prinzip in der Philosophie der Musik spielt, werden wir uns speziell im dritten Kapitel befassen.

Für unsere Zwecke ist die Einteilung der Künste in Gruppen am wichtigsten vom Gesichtspunkte der verschiedenen Nachahmungsmittel.

---

oder Symbole seelischer Regungen; die Sätze sind die Symbole des Urteilens (ibid., Kap. XIV).

Die erste Äußerung darüber finden wir im I. Kapitel der Poëtik, aber was Aristoteles an dieser Stelle sagt, gilt nur von der Poesie. Da aber in den verschiedenen Arten der Poesie sich auch solche finden, in denen die Musik und Orchestik mit eine Rolle spielen, so ist für das genaue Auseinanderhalten der Gebiete jeder dieser Kunstgattungen auch deren Verschiedenheit vom oben angedeuteten Gesichtspunkt zu beobachten. Die Malerei hingegen wird daselbst nur in Form des Beispiels angeführt.

Dort sind auch die Quellen, aus denen wir die genauere Definition der Kompetenz der Musik schöpfen können.

Wenn wir alle Künste gegen einander halten, in denen die Musik als integrierender Bestandteil vorkommt, wollen wir zugleich jene speziellen Nachahmungsmittel beiseite lassen, die wir als individuelle Besonderheit einer jeden der von uns betrachteten Arten des poetischen Schaffens feststellen.

Indem wir die speziellen Elemente der Musik verbinden und hervorheben, machen wir uns gleichzeitig auch klar, daß Aristoteles als die Elemente bei der Instrumentalmusik (*ἀυλητικὴ καὶ ἡ καθαριστικὴ καν εἰ τινες ἕτεραι τοιαῦται τυγχάνουσι οὖσαι τὴν δύναμιν ἁρμονίαν καὶ ῥυθμόν* ansieht und bei der Vokalmusik *ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν* (Poet. I, 4). Ferner gebraucht er an anderen Stellen, außer den bereits genannten, als Elemente der Musik noch die Termini *μέτρα*, *μέλος* (ibid. I, 13) und, (was für uns sehr wichtig) in Probl. 38 (H. II) noch die Bezeichnung *συμφωνίαν*. Endlich, im VIII. Buch der Politik, bezeichnet Aristoteles nochmals als die hauptsächlichsten Elemente der Musik *μελοποιΐαν καὶ ῥυθμόν*.

In erster Linie wollen wir uns bemühen, diejenigen Elemente der Vokalmusik hervorzuheben, welche auf den Text Beziehung haben und daher teilweise mit in das Gebiet der Poesie gehören. Dieser Musiktext heißt bei Aristoteles *λέξις* oder *λόγος*. — Da dieser Text immer in gereimter Form erscheint, so wird er, im Gegensatz zur prosaischen Rede — *λόγος ψιλός* — auch *λόγος ἔμμετρος*, oder einfach *μέτρα* genannt.

Dieses wird uns klar, wenn wir die Aufzählung der Elemente der Vokalmusik am Anfang des 1. Kapitel der Poetik und am Ende desselben, einander entgegenstellen.

Poet. I, 4: *ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ.*

Poet. I, 13: *ῥυθμῷ καὶ μέτρῳ καὶ μέλει.*

Es ist also klar, daß im zweiten Falle *μέτρου* dem *γόγῳ* entspricht und sich so bei Vergleichung dieser Stelle mit der Bemerkung des Aristoteles: *τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν* (Poet. cap. IV, 7; 1448c) ein Widerspruch ergiebt. Dieser Widerspruch ist aber nur ein scheinbarer, da Aristoteles, (das ist ausführlich von Teichmüller, Ph.

d. K., S. 341 ff. erörtert worden), indem er den Text mit dem Worte *μέτρον* bezeichnet, zeigen wollte, daß er den Reim im Auge hatte, welcher daher auch das rhythmische Element in sich birgt, keineswegs aber mit dem Rhythmus selbst gleichgestellt werden kann, welcher als speziell musikalisches Element erscheint.

Solche speziell musikalische Elemente werden nach Aristoteles' Lehre auch *μελοποιΐα καὶ ῥυθμός* sein.

Da es uns nicht schwer fallen wird, aus der Gesamtheit der Elemente jeder Art Musik die rhythmischen auszuscheiden, so wird *μελοποιΐα* allem entsprechen, was dabei übrig bleibt, das heißt der ganzen Kombination der melischen Elemente.

Diese Bezeichnung wird von Aristoteles nur in diesem Sinne verwendet, sodaß wir seine eigentliche Bedeutung nur durch die gelegentlich an seiner Stelle stehende Bezeichnung *μέλος* bestimmen können, sowie durch *ἁρμονία*, welches ebenfalls anstatt *μελοποιΐα* wie in den früher erwähnten Texten gebraucht wird. Freilich haben beide Ausdrücke außerdem noch ihre spezielle Bedeutung.

Gerade die Bezeichnung *μέλος* gebraucht Aristoteles in folgenden verschiedenen Bedeutungen:

1. *Μέλος*, ebenso wie *ἁρμονία*, entspricht, wie ich schon erwähnt habe, dem Begriff *μελοποιΐα*.

2. In einer noch weiteren Bedeutung umfaßt *μέλος* sowohl *ῥυθμόν* als auch *μελοποιΐαν*, das heißt, entspricht der Gesamtheit der musikalischen Elemente.

Die Definition dieser Bezeichnung fußt auf einer Stelle der Politik (Politik VIII, 5) wo Aristoteles sagt, daß *μέλη* die Fähigkeit der Nachahmung besitzen und sie darauf einzeln betrachtet in Beziehung zu jeder einzelnen Tonart und zum Rhythmus. Hier sind *μέλη* »musikalische Schöpfungen«.

3. *Μέλος* entspricht in seinem gewöhnlichen Gebrauch unserer »Melodie« oder »Melos«. »Warum« fragt Aristoteles in den Problemen »führt immer die unterste der Stimmen die Melodie (*Τὸ μέλος*)?« Ebenso wird in dem Probl. XIX, 48 (F^b) die Frage erörtert, in welchem Grade die verschiedenen Tonarten »Melos» besitzen. Hier bezeichnet *μέλος* nur die Melodie, als Gegensatz zum Begriff der Tonart und der in unserem Sinne harmonischen Farbe.

Μέλος kann, wie man aus den Probl. XIX, 27, (H I^a) (»*καὶ γὰρ ἐὰν ᾖ ἄνευ λόγου μέλος, ὅμως ἔχει ἦθος*«) ersieht, sowohl die Melodie mit Text, als auch ohne Text bezeichnen.

Dieser Definition des Wortes *μέλος* entsprechen auch jene Definitionen, welche ihm von Teichmüller (Phil. d. K. S. 367 ff) und Westphal (Harmonie und Melop. S. 342) gegeben werden, obwohl Westphal diese Be-

zeichnungen für die ganze musikalische Terminologie der alten Griechen auf Grund des Aristides Quintilianus gebraucht.

Was das Wort ἁρμονία betrifft, so läßt sich dessen Bedeutung leichter definieren, da es von Aristoteles strenger und folgerichtiger gebraucht wird.

1. Im engsten Sinne seiner Bedeutung wird dieses Wort (und zwar am häufigsten) zur Bezeichnung der »Tonart« (letzteres im griechischen Sinne) genommen.

Dabei können wir die Regel aufstellen, daß, wenn das Wort ἁρμονία in der Mehrzahl steht, kein Zweifel über seine Bedeutung möglich ist, weil es in diesem Falle immer und ausschließlich dem Begriffe »Tonart« entspricht. Ich hebe diesen Umstand besonders hervor, weil viele Übersetzer des Aristoteles (zum Beispiel Susemihl in der Übersetzung der Politik und Bonitz in seinem Index Aristotelicus, über die Stelle 919^{b} 21 sich nicht immer an diese Regel halten, was eine Vermischung und Verwechslung in der Terminologie zur Folge hat.

2. Im weiteren Sinne wird ἁρμονία genau so wie μέλος anstatt μελοποιΐα gesetzt.

In solcher Bedeutung wird dieses Wort in den von mir aufgezählten Definitionen der Elemente der Musik, im ersten Kapitel der Poetik gebraucht.

Mehrere Kommentatoren des Aristoteles übersetzen manchmal in solchen Fällen das griechische Wort mit »Harmonie« im musikalischen Sinne.

Damit begeht man selbstverständlich einen groben Fehler, da Aristoteles diese Bezeichnung in dieser Bedeutung nirgends angedeutet hat und in solchen Fällen das Wort συμφωνία anwendet, welches, wie wir ausdrücklich hervorheben müssen, nur einer besonderen Art der Harmonie (und zwar der einzigen, die von den alten Griechen anerkannt wurde), der Konsonanz, beigelegt wird. In diesem Sinne zum Beispiel steht das Wort in dem 38. Problema (H II), welches, wie wir (aus dem III. Kapitel) ersehen werden, als besonders wichtig für die ganze musikalische Ästhetik des Aristoteles betrachtet werden muß.

Besonders interessant erscheint der Umstand, daß Aristoteles, indem er den gewaltigen Einfluß erklärt, den die Musik auf die beseelte Natur ausübt, beim Aufzählen der verschiedenen Elemente, deren er besonders drei hervorhebt, συμφωνίαν in eine Reihe mit »Rhythmus« und »Melodie« stellt; das heißt er giebt uns eben jene Definition der Elemente der Musik, zu welcher die moderne Musikästhetik gelangt ist, indem sie eben drei solcher Elemente unterscheidet: Rhythmus, Melodie und Harmonie. Man kann nicht genug über den Scharfsinn des großen Stagiriten staunen, wenn man bedenkt, welch geringe Rolle die »Harmonie« in der griechischen Musik spielte.

3. Endlich dient das Wort *ἁρμονία* in der weitesten und abstraktesten Bedeutung zur Bezeichnung der Ordnung, der Harmonie, der Verschmelzung und der Folgerichtigkeit (*κρᾶσις καὶ σύνθεσις*) der verschiedenen musikalischen Töne (cf. *περὶ ψυχῆς*, cap. IV). Diese Bedeutung wird zum Beispiel dem Worte gegeben »*περὶ κόσμου*«, cap. 5: »*μουσικὴ φθόγγους μίξασα ἐν διαφόραις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν*« (396b 17)[1].

Hier denkt man an die Eigenschaft der Musik, sich unmittelbar mit der seelischen Harmonie zu verbinden und solchergestalt die Grundlagen zu der in uns wohnenden seelischen Schönheit zu legen. »Diese ist für uns eine himmlische Gabe, die von göttlicher, schönheitserfüllter und erhebender Natur ist«[2].

Eine ebenso weite und abstrakte Auffassung findet bei Aristoteles jene Bezeichnung, welche er als die letzte, der von uns aufgezählten Elemente der Musik betrachtet: der Rhythmus.

Der Rhythmus im engeren Sinne, als eines der zusammengesetzten Elemente der musikalischen Formen, wird von Aristoteles beiläufig in der Weise aufgefaßt, wie auch Plato ihn definiert, das heißt als *κινήσεως τάξις*.

Dabei hat er folgende rhythmische Elemente im Auge:

1. speziell die der Instrumentalmusik (Kitharistik und Auledik);
2. die der Vokalmusik.

Wir ersehen das zum Teil aus dem von uns erwähnten Umstand, daß die Metren nach Aristoteles *μόρια τῶν ῥυθμῶν* (Poetik IV) sind;

3. speziell die, welche dem Tanze eigen sind, was wir im dem bereits genannten ersten Kapitel der Poetik finden.

Aber Aristoteles begnügt sich nicht mit dieser formellen Erläuterung des Rhythmus.

Indem er nach der seelischen, ästhetischen Grundlage des Rhythmus sucht, gebraucht er dieses Wort in manchen Fällen schon zur Bezeichnung einer höheren seelischen Ordnung.

Der musikalische Rhythmus ist nach Aristoteles dem Rhythmus analog, der in der Basis jener höheren Ordnung besteht, auf welcher unsere seelische Thätigkeit aufgebaut ist.

Ebenso, wie in seiner Basis eine gewisse höhere Ordnung liegt (*τάξις*), ebenso liegt im musikalischen Rhythmus »eine erkennbare und harmonische Zahl«. (Probl. XIX, 38— H, II, 5.)

Ebenso wie die seelische Ordnung die verschiedenartigen, dunklen, unbewußten, aus dem Schoße des Physischen hervorgehenden, seelischen

---

1) cf. ibid., Kap. 6 (399a, 17).

2) Fragmenta Aristotelica 43. 1483a. 4.

Bewegungen regiert, genau so regiert in der Musik die Zahl den Rhythmus und wird solchergestalt zu seiner ästhetischen Grundlage, indem dieser analoge harmonische Bewegungen in unserer Seele wirkt (ibid.). Ist es nicht derselbe Gedanke, den später Leibniz in die Worte gefaßt hat: »Musice est Arimethice nescientis se numerare animi!«

Zweites Kapitel.

Aus der im 8. Buch der Politik gegebenen Übersicht über die Rolle, die nach Aristoteles die Musik im Staate zu spielen hat, halte ich es für angebracht, vor allem die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, daß der Standpunkt, von dem Aristoteles diese Frage behandelt, mit dem Ausdruck Dörings als »sozialphilosophischer Standpunkt« am besten charakterisiert ist.

Diese Definition entspricht in der That der Rolle, die die Musik im sozialen Leben von Hellas spielte, was sich zum Teil aus der Einfachheit eben dieses sozialen Lebens ergiebt.

Da Aristoteles aber des öfteren den Umstand hervorhebt, daß die Musik eine »freie« Kunst, für »freie Menschen« sei, so können wir seinen Standpunkt nicht als rein sozialen, sondern teilweise als sozialaristokratischen ansehen. So unterwirft er seinem »odi profanum volgus et arceo« die ganze Menge der Sklaven, der Theten und der Banausen. In Verbindung damit stehen die Bezeichnungen »freie« und die »banausische« Kunst, denen wir öfters bei Aristoteles begegnen. Darunter haben wir nicht besondere Kunstgattungen zu verstehen, sondern, wie Teichmüller es in seiner Schrift »Aristoteles Philosophie der Kunst« zeigt, besondere Eigentümlichkeiten der Kunst als solcher, die infolgedessen allen Kunstarten eigen sind.

Unter dem Begriff »banausisch« hat Aristoteles alles das im Sinne, was 1. den Körper entkräftet (Polit. VIII, 2: »*Χεῖρον διακεῖσθαι..*«), wozu man sich nur unter dem Drucke der Not entschließt, 2. den Verdienst zum Zwecke hat (ibid.: *τὰς μισθαρνικὰς ἐργασίας*), 3. nicht aus freiem Trieb gethan erscheint, sondern als durch äußeren Zwang hervorgerufen, wie die Arbeit der Sklaven.

Dieselbe Einteilung der Elemente der Kunst in »freie« und »banausiche« wird von Aristoteles auch in Bezug auf die Musik, im 8. Buch der Politik, sehr folgerichtig durchgeführt.

Besonders bezeichnend in dieser Beziehung erscheint mir eine Stelle im 8. Buch der Politik, wo von zwei Katagorien von Hörern gesprochen wird.

Zu der einen gehören die freien und gebildeten Bürger, zur anderen

rohe Menschen, welche sich aus Banausen, Theten und dergleichen Menschen mehr zusammensetzen.

Zum Vergnügen dieser letzteren läßt Aristoteles in Anbetracht dessen, »daß ihre Seele sich von der freien Entwickelung entfernt hat«, die Verwendung »hochgestimmter Tonarten mit entstellenden tonlichen Verzierungen«, zu. Daß sich Aristoteles so dem unentwickelten Geschmack der Menge anpaßt, statt das Mittel anzugeben, wie ihr ästhetisches Niveau gehoben werden könnte, müssen wir dem großen Stagiriten zum Vorwurf machen, umsomehr, da er damit in diesem Falle ganz entschieden die erzieherische Bedeutung der Agone leugnet, deren Einrichtnng nach ihren ursprünglichen Voraussetzungen als in hohem Grade erzieherisch gedacht war.

Von eben diesem Standpunkt betrachtet Aristoteles jene raffinierten technischen Kunstgriffe, mit denen die Virtuosen jener Zeit zu glänzen liebten, und deren Wunsch, dem Publikum durchaus Neues und Abwechslungsreiches zu geben. Dies alles zählt er zur Agonistik und betrachtet es als banausische Kunst. Desto überraschender berührt es uns, daß Aristoteles trotzdem vollkommen begreift, daß ein Mensch, der aus diesem Studium wirklich Nutzen ziehen will, auf diese technische Seite des Musikstudiums nicht verzichten kann, und er widmet einen großen Absatz des achten Buches der Politik dem Bemühen, seine Leser zu überzeugen, daß in einem solchen persönlichen Erlernen der technischen Seite der Musik für einen, der die Sache ernst nimmt und ein richtiges Urteil auf diesem Gebiete zu erlangen wünscht, durchaus nichts Erniedrigendes liegt.

Die Hauptsache bei der Pflege der technischen Entwickelung ist die, daß sie in den rechten Grenzen bleibt, weil sonst die Begeisterung für diese Art der Vervollkommnung sich in jeder Beziehung als verderblich erweist: »sie macht den Menschen weich«, macht ihn zum Militär- und Staatsdienst unfähig, und in solchen Fällen »verwandelt die Musik ihre Adepten in ihre Handwerker«.

Dieses praktische Studium der Grundlagen der Kunst ist, nach Aristoteles nötig, um ein richtiges Urteil in Fragen der Kunst zu gewinnen und die Fähigkeit »richtig zu genießen« sich zu eigen zu machen, im Gegensatz zu jenem »allgemeinen Vergnügen«, (unter dem Aristoteles augenscheinlich die rein physiologische Wirkung der Musik versteht), welche die ganze Menge der Sklaven und Kinder empfindet. Infolgedessen, und wenn es auch nur auf Grund dieser Stelle der Politik wäre, kann ich doch Reinkens' Meinung nicht billigen, der nämlich behauptet, daß nach Aristoteles das entscheidende Urteil auf dem Gebiete der Kunst dem theoretischen Philosophen zukommt: (Aristoteles über Kunst, S. 11 ff).

Ganz im Gegenteil wird nach Aristoteles für die volle Kompetenz in ästhetischen Urteilen (obwohl sich dies nur auf Musik bezieht) eine

praktische Vorbereitung gefordert. Was die Wahl der Instrumente, der Rhythmen und Tonarten betrifft, die, wie Aristoteles meint, »für erzieherische Zwecke« von Wert sind, so wollen wir sie hier nicht weiter aufzählen, weil wir erstens auf diesen Punkt späterhin noch näher eingehen werden und zweitens, weil wir hier, weniger als sonstirgendwo es mit persönlichen originellen Anschauungen des Aristoteles zu thun haben. Er gesteht selbst ein, daß er in dieser Frage nicht kompetent genug sei und verweist diejenigen, die sich mit dem Gegenstand näher bekannt machen wollen an Spezialisten (cf. Polit. VIII, 1339a 13—14; 1340b 5—7 u. s. w.).

Ich möchte nur darauf hinweisen, daß Aristoteles in Bezug auf die Rhythmen sein Versprechen nicht einlöst, sondern uns die Aufzählung derjenigen Rhythmen schuldig bleibt, die er für erziehliche Zwecke, als besonders wichtig ansieht.

Gerade diese Frage aber wäre für uns von hervorragendem Interesse und zwar wegen der großen Bedeutung, die dem Rhythmus in der griechischen Musik beigelegt wird, (was jedoch die Griechen selbst unbeachtet lassen, ja dessen sie sich augenscheinlich gar nicht bewußt werden).

Zur Erläuterung dieser Frage sind wir lediglich auf die rhythmischen Bruchstücke des Aristoteles angewiesen, deren Inhalt wir ergänzen müssen, aus dem, was Plutarch in »De Musica« (nach der letzten Weilschen Ausgabe 371, sqq; nach Weckel p. 1131) sagt.

Was die Auswahl der Tonarten anlangt, so ist es interessant zu sehen, wie diese Frage zu einer Polemik zwischen Aristoteles und Platon führte, wobei Aristoteles dem Platon Mangel an Folgerichtigkeit vorwarf, indem er einerseits die phrygische Tonart anerkennt und anderseits dennoch das dieser Tonart entsprechende Instrument, den Aulos, verwirft.

Zweitens macht Aristoteles Plato den Vorwurf, er hätte eine Behauptung falsch motiviert; nämlich so: er verwirft die »vertieften Tonarten« mit der Motivierung, daß sie »berauschen«.

Damit meint er, daß diese Tonarten wegen ihrer Schwierigkeit nicht zu dem jugendlichen Alter passen, zu dessen musikalischer Erziehung sie von manchen Lehrern vorgeschlagen werden.

Diese Bemerkung steht in Beziehung zu Probl. 37 (D III), wo Aristoteles die Schwierigkeiten der verschiedenen Gesangsarten untersucht und beweist, daß in tieferen Tonarten zu singen leichter ist, als in den hohen; analog der Frage in Probl. 26 (D IVa), weshalb die Sänger in den hohen Registern häufiger falsch singen, als in den tiefen, mit derselben Begründung: weil es leichter ist in tiefen Registern zu singen als in hohen.

Es ist interessant vom Standpunkte der Geschichte der altgriechischen Musik die Aufmerksamkeit auf die Thatsache zu lenken, daß, indem Aristoteles im VIII. Buch der Politik jene Tonarten aufzählt, die für

die musikalische Erziehung der Jugend verwendet werden können, er zum ersten Mal die Tonart *ὑποδοριστί* nennt statt mit ihrer früheren Bezeichnung *φρυγιστί*, was auch der Zeitgenosse des Aristoteles, Herakleides Pontikus, thut. Dieses Faktum wird von Gevaert in seinem Werk: «Histoire de la Musique de l'Antiquité» (t. I, p. 151) besonders hervorgehoben.

Die Lehre von den Tonarten wird von Aristoteles folgendermaßen zusammengefaßt (Politik E (*Θ*) 1341b. 32):

»Wir billigen die Einteilung aller Tonstücke und Melodien von seiten gewisser Philosophen in Ethos besitzende, ein thatkräftiges Handeln versinnlichende und Verzückung ausdrückende, und zwar so, daß sich dies nach der Natur der Tonarten selber richtet, indem eine jede derselben einen dieser drei Charaktere an sich trägt und daher zu einer anderen Art von Melodie auch eine andere Tonart geeignet ist. Wir behaupten (nach dem Obigen) ferner, daß die Musik nicht blos zu einem nützlichen Zwecke, sondern zu mehreren zu brauchen ist, nämlich zur sittlichen Bildung und zur homöopathischen Reinigung von Affekten. Was wir aber unter den letzteren verstehen, wollen wir hier nur in den einfachen Grundzügen darlegen, dann aber in der Poetik wieder aufnehmen und genauer ausführen. Und diese Reinigung selbst wieder kann entweder zur höchsten Geistesbefriedigung oder zur bloßen Erholung und Losspannung von der Anstrengung dienen. Hieraus erhellt nun zwar, daß man zwar alle Tonarten zulassen muß, aber nicht alle auf die gleiche Weise, sondern zur sittlichen Bildung (der Jugend) nur diejenigen, welche am meisten Ethos besitzender Natur sind, zur Deklamation wobei andere begleiten[1]), aber auch die zum Handeln treibenden und verzückenden anwenden muß.

Hieran schliest sich die berühmte Stelle, in der Aristoteles seine Theorie von der kathartischen Wirkung der Musik aufklärt, die uns im folgenden noch näher beschäftigen wird:

»Der Affekt nämlich tritt zwar in einigen Gemütern mit besonderer Stärke auf, aber vorhanden ist er in allen, und der Unterschied besteht nur in dem Mehr und Minder. So gilt dies zum Beispiel von Furcht und Mitleid und ebenso auch von der Verzückung, denn auch zu diesem

---

1) Ich lege einen besonderen Wert auf eine solche Übersetzung dieses Terminus angesichts dessen, daß Susemihl und andere Kommentatoren dieser Stelle, die Bezeichnung falsch verstanden haben und infolgedessen es für angebracht halten, den Text an dieser Stelle zu korrigieren in »*κάθαρσιν*« anstatt »*ἀκρόασιν*«. Es ist klar, daß hier *ἀκρόασις* bei genet. absol. *ἑτέρων χειρουργούντων* nicht ein passives Anhören (»Anhören fremden Spiels«), sondern die aktive Deklamation bedeuten soll. — In dieser Bedeutung wurde der Terminus von Aristoteles selbst noch in der Poetik 24 (1459b, 22) gebraucht: »*τὸ πλῆθος τῶν τραγωδίων τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων*«.

Affekt sind manche Leute stark geneigt. An jenen bekannten heiligen Melodien aber sehen wir, daß, wenn derartige (Gemütsleidende) Melodien in sich aufnehmen, welche die Seele berauschen, sie wieder zu sich gebracht werden, sodaß bei ihnen die betreffende Reinigung förmlich wie eine ärztliche Kur vor sich geht. Ganz der nämliche Vorgang muß nun aber doch auch im Gemüte der Furchtsamen, der zu übermäßigem Mitleide hinneigenden und so aller derer hervorgerufen werden (können), welche den Hang dazu haben, sich ganz von irgend einem Affekte beherrschen zu lassen, und auch bei jedem anderen Menschen noch so weit, als von jedem Affekte etwas auf seinen Teil kommt, sodaß alle Menschen fähig sind, eine solche homöopathische Reinigung von Affekten und lustvolle Erleichterung ihres Gemüts zu empfinden. Ganz in ähnlicher Art gewähren aber auch die zum Handeln treibenden Melodien eine unschädliche Freude.«

Die besondere erzieherische Bedeutung der Musik sieht Aristoteles hauptsächlich in der Rolle, die sie, seiner Meinung nach, in den Stunden der Muße spielt. Diese freien Stunden, die dem Menschen zum Ausruhen von der Arbeit gegeben sind, müssen ihm durch irgend etwas »versüßt« werden.

Und nun findet Aristoteles, daß dies am besten mit Hilfe der Musik geschieht, die ihrer Natur nach am geeignetsten erscheint, dem Menschen den für sein geistiges »Ich« nötigen »höheren geistigen Genuß«, der erstens in der Schönheit, zweitens in dem Vergnügen basiert, zu bieten[1]).

Da wir hier unmittelbar vor einem Punkt stehen, den Aristoteles als die ästhetische Grundlage der Musik ansieht, so wollen wir die Analyse dieser Frage bis zum dritten Kapitel aufschieben, das speziell diesem Gegenstand gewidmet ist. Von dem erzieherischen Einfluß der Musik ganz unabhängig behandelt er ihre »kathartische« Wirkung.

Indem er von der Rolle spricht, die der Aulos in der musikalischen Praxis spielt, findet er, daß sie besser zur »Reinigung« als zur Belehrung taugt.

An einer anderen Stelle der Politik äußert er, daß man die Musik zu verschiedenen Zwecken verwenden müßte: sowohl für die »Belehrung« als auch für die »Reinigung«. Vom Charakter dieser »Katharsis« spricht Aristoteles nur in wenigen Worten, weil er augenscheinlich annimmt, daß diese »Reinigung« typischer für die Tragödie, als für die Musik ist; was aber die Tragödie anlangt, so verweist er diejenigen, die sich mit derselben näher bekannt machen wollen, auf jenes seiner Werke, das dem poetischen Schaffen gewidmet ist.

1) Politik VIII, 5, 1339 b.

In der Poetik aber, wo es für uns am natürlichsten war, die Erfüllung seines Versprechens zu suchen, finden wir sie nicht, da Aristoteles sich darin auf die kurze Anmerkung (Poet., Kap. VI) über die durch die Tragödie hervorgerufene »Reinigung der Affekte des Mitleidens und des Schreckens« beschränkt. (Ich nehme hier die Bernay'sche Auffassung der Worte *τῶν παθημάτων* als genet. object. a priori als richtig an.)

Dafür aber zeigt diese kurze Anmerkung des Aristoteles trotz der sie umhüllenden Nebelhaftigkeit und Unklarheit eine solche Feinheit psychologischer Analyse und bietet dem spekulativen Geiste ein so weites Feld für alle möglichen Untersuchungen und Hypothesen, daß man mit Bestimmtheit behaupten kann, nicht eine Stelle der ganzen alten und neuen Literatur ist so viel besprochen und kommentiert worden, wie die im VI. Kapitel der Poetik: § 2, »Es ist also die Tragödie eine nachahmende Darstellung einer würdig-ernsten und vollständig in sich geschlossenen Handlung von einer gewissen bestimmten Ausdehnung vermöge des durch andere Kunstmittel verschönerten Wertes und zwar so, daß die verschiedenen Arten dieser Verschönerung in den verschiedenen Teilen des Ganzen gesondert zur Anwendung gelangen, in selbstthätiger Vorführung der handelnden Personen und nicht durch bloßen Bericht, und dies alles in einer Weise, daß diese Darstellung durch Furcht und Mitleid eine Reinigung von eben dieser Art von Affekten erzielt«.

Und nicht nur die Philosophen vom fachmännischen Standpunkt aus, sondern auch viele große Denker des verflossenen Jahrhunderts, als da sind: Lessing, Goethe, Schiller, Hegel, Schopenhauer und andere mehr haben an diesem Streit teilgenommen, so daß der eingehenden Darstellung seiner Geschichte eine besondere Monographie gewidmet werden müßte.

Wir jedoch interessieren uns für die Erklärung des Tragischén nur in so weit, als sie in die Erklärung derselben Erscheinung in der Musik Licht bringt, und müssen uns daher mit dem Hinweis auf die wichtigsten Wandlungen, die die Auffassung dieses Gegenstandes erfahren hat, begnügen.

Unter der ganzen Menge verschiedenartiger Erläuterungen der tragischen Katharsis können wir zunächst eine Gruppe ausscheiden, die die einzelnen Erläuterungen durch die Einheit des Prinzips, das ihnen zu Grunde liegt, verbindet, wobei, da wir es hier mit der Erklärung eines sehr komplizierten psychischen Prozesses zu thun haben, es manche Kommentarien zur Erklärung der Aristotelischen Lehre für unerläßlich halten, wenigstens eines oder mehrere der Elemente, die zur Zusammensetzungen der besprochenen Erscheinung gehören, besonders hervorzuheben und zu beleuchten. So sieht eine ganze Gruppe von Gelehrten in der tragischen Katharsis hauptsächlich den Prozeß der »Sühne«: »lustratio

seu expiatio«, wie sie von einem Gelehrten des 18. Jahrhunderts, dem Franzosen Lambin und dem Deutschen Heinsius erklärt wird.

In ähnlichem Sinne haben, zweifellos unter dem Einfluß christlicher Tendenz, noch frühere Kommentatoren des Aristoteles, wie zum Beispiel Albertus Magnus und Thomas von Aquino sie als »purgatio seu purificatio a passione« definiert.

Eine zweite Gruppe von Gelehrten sieht in der κάθαρσις vor allem eine medizinische Wirkung oder die volle Analogie zu derselben; zu dieser Gruppe gehört Fr. von Raumer (κάθαρσις als ἰατρεία), zum Teil Weil (»Purgatio«), zum Teil Döring (»Ausscheidung des Krankheitsstoffes«).

Die dritte Gruppe, als deren Hauptrepräsentant Eduard Müller auftritt, sieht die κάθαρσις vom rein hedonischen Standpunkt an. Die κάθαρσις ist vor allem, wie Müller sagt, Umwandlung der Unlust, die dem Mitleid und der Furcht anhaftet, in Lust«. Zu dieser Gruppe können wir, außer Müller selbst, auch Ad. von Stahr, Reiza und Heinr. Ulrici rechnen.

Die in hedonischem Sinne gegebene Erläuterung der Lehre von der κάθαρσις kommt jenem rein ethischen Standpunkt am nächsten, von dem andere Kommentatoren diese Aristotelische Lehre betrachten, indem sie in der κάθαρσις hauptsächlich die »ethische Reinigung« sehen.

Zu dieser Gruppe gehört die Mehrzahl der Philosophen und Ästhetiker, die die Lehre des Aristoteles vom rein philosophen Standpunkt betrachten, wenn auch oft ohne genügende philosophische Schulung. Dazu gehören vor allem Goethe, Hegel, Schwegler, Brandis, Schopenhauer, Bénard und andere und die Philologen Franz, Biese, Reiz, Ueberweg.

Zur fünften Gruppe der Gelehrten endlich, die sich mit der Frage der tragischen κάθαρσις beschäftigen, müssen wir diejenigen zählen, die sie hauptsächlich vom ästhetischen Standpunkt ansehen, indem sie die ethischen und ästhetischen Ziele der Tragödie identificieren.

Diese Lehre wurde zuerst von Lessing und nach ihm hauptsächlich von Leonhard Spengel und Zeller (»Kunstgemäße Erregung und Reinigung der Affekte«) vertreten. Daß alle diese verschiedenen von uns aufgezählten Gruppen Erläuterungen der tragischen κάθαρσις nicht im Wesen von einander sich unterscheiden, sondern nur in der Fragestellung und darin, auf welche der Seiten dieses komplizierten Prozesses, den Aristoteles »Reinigung« nennt, der eine oder andere Kommentator sein Hauptaugenmerk richtet, das zeigt am deutlichsten der Umstand, daß alle diese verschiedenen Theorien von der tragischen κάθαρσις verhältnismäßig voll und übereinstimmend sich in Bernays, jetzt von den Gelehrten fast einstimmig angenommenen Lehre, sich vereinigen.

Jacob Bernays erbringt den unumstößlichen Beweis, daß Aristo-

teles damit nicht, wie es seine Gegner angenommen, die κάθαρσις »Reinigung« des Menschen von Affekten, sondern die Affekte selbst meint. Auf Grund unserer Stelle aus der Politik (1371b, 32 sqq.) wie auch mancher Stellen aus späteren Neuplatonikern (Proklos, Jamblichos und andere), die man bei Bernays in Auszügen und Übersetzungen finden kann, zeigt Bernays, daß der Terminus der Medizin entnommen ist, wo er das Ausscheiden der Krankheitsatome, des Krankheitsstoffes aus dem menschlichen Körper bedeutet. In der erwähnten Stelle der Politik vergleicht Aristoteles mit diesem medizinischen Prozeß die reinigende, kathartische Wirkung der Musik, auf die pathologischen Zustände der menschlichen Seele.

Orgiastische Gesänge versetzen den Menschen in den Zustand kriegerischer Ekstase, während die geistigen Gesänge, die jenen folgen, den Menschen in einen Zustand seelischen Gleichgewichts bringen, »als hätte er die Wirkung der Heilung und Reinigung empfunden«.

Dasselbe ist bei der Tragödie der Fall. Bei Menschen, die zu Leiden und Furcht neigen, bringt die Tragödie, indem sie in ihnen diese Affekte weckt, etwas zum Ausdruck, was anfangs in ihrer Brust eingeschlossen war und was sie nun als ein Gefühl der Erleichterung und Freude empfinden.

Wir sehen somit, daß Bernays die tragische κάθαρσις in voller Übereinstimmung mit der uns beschäftigenden Lehre von der κάθαρσις in der Musik behandelt.

Wir werden später zu diesem Punkt noch einmal zurückkehren und wollen die von Bernays aufgeworfene Frage, ob man die Lehre von der κάθαρσις in der Tragödie, in Verbindung mit der Lehre von der kathartischen Wirkung der Musik (Bénard; Est. d'Ar. p. 116) zu behandeln hat, einstweilen beiseite lassen.

Erst wollen wir versuchen jene wenigen Grundzüge der Lehre von der musikalischen κάθαρσις uns vor Augen zu führen und aus den zahlreichen, oben angeführten Erläuterungen der tragischen κάθαρσις das wesentlichste, was über die kathartische Wirkung der Musik kurz gesagt wurde, kurz zusammenfassen.

Zum ersten wissen wir, daß Aristoteles das Wort κάθαρσις als einen irgend woher entnommenen Terminus gebraucht und in der Politik die Notwendigkeit ausspricht, seine Bedeutung in einem anderen Werke näher auseinanderzusetzen, was er jedoch nicht zur Ausführung bringt.

Zum zweiten können wir auf Grund seiner Bemerkung, als ob der Mensch dabei »eine erleichternde Wirkung« empfinde, erraten, daß dieser Terminus der Medizin entlehnt ist.

Wir können noch weiter gehen und zu dem Schluß gelangen, daß hier nicht an die gewöhnliche Medizin zu denken ist, sondern an die

mystischen Kuren, die in direkter Beziehung zu den mystisch-religiösen Kulten der Alten stehen.

Aristoteles difiniert die κάθαρσις als etwas, »was erst die Seele orgiastisch« stimmt; kurz vorher bemerkt er, daß der Aulos deshalb eine kathartische Wirkung ausübt, weil er die Fähigkeit besitzt, die Seele zu betäuben[1]).

Als speziell kathartisches Instrument erwähnt er des öfteren den Aulos nnd als geeignetste Tonart bezeichnet er die phrygische. Gleichzeitig wissen wir, daß eben der Aulos und eben die phrygische Tonart sich an den Bacchus-Kultus knüpfen; Aristoteles selber äußert, daß »jede bacchische und dieser ähnliche Erheiterung am häufigsten von Auloi begleitet und dabei von den Tonarten die phrygische verwendet wird«, und als Beispiel dafür führen wir den Dithyrambus an; überdies wissen wir, daß er beständig die Begriffe »bacchantisch«, »enthusiastisch« und »orgiastisch« mit einander verbindet[2]).

Also haben wir es hier mit jenem mystischen Einfluss der Musik zu thun, die bei den alten Griechen mit ihren religiösen Kulten verknüpft war.

Ich halte es für überflüssig, hier den Beweis zu führen, daß die Musik wirklich die Fähigkeit besitzt, eine mystische Wirkung auf die Natur des Menschen auszuüben, für welchen Umstand vorzügliche Beispiele sich in du Prel's »Philosophie der Mystik«, sowie in den Protokollen der Londoner Gesellschaft zur Erforschung psychischer Erscheinungen, vorfindet. Ich begnüge mich hier mit dem Hinweis darauf, daß die alten Griechen jedenfalls an eine derartige Wirkung der Musik glaubten; als Beleg dafür kann die vorher erwähnte Müller'sche Erzählung aus der mystischen Mythologie der Griechen, die er aus der Bibliothek des Apollodoros (Buch I, II, 2, 7 p. 99) schöpft, dienen.

Dort wird erzählt, wie die Töchter des Prötus, wenn sie vom Wahnsinn gepackt wurden, auf den Rat des Hellsehers Melampus von einer ganzen Menge von Jünglingen mit kriegerischen Gesängen, orgiastischer Musik und Tänzen so lange verfolgt wurden, bis man sie in die Berge verjagt hatte, und nachdem daselbst noch einige reinigende Mittel angewandt worden waren, man sie wieder zu sich kommen ließ. Im Zusammenhang damit wollen wir auch die Rolle erwähnen, die die Musik in den griechischen Mysterien spielte.

Auch diese Musik wurde von Auleten vollführt, wobei in späteren Zeiten, nach dem Zeugnis des Vellejus Paterculus (I, cap. 4) die Auloi

---

1) Es ist ganz natürlich, daß er dabei die Reinigung streng von den pädagogischen Zwecken scheidet, weil die betäubende Wirkung der Musik selbstverständlich nicht als pädagogisch wertvoll angesehen werden kann.

2) cf. Ed. Müller, Theorie der Kunst, Seite 58.

von einem anderen modernen Blasinstrument verdrängt wurden[1]) Trotzdem erfahren wir aus so mancher Quelle von der kathartischen Wirkung nicht nur des Aulos, sondern auch der Kithara und der Lyra, sowie der ihnen enstprechenden dorischen Tonart[2]). Diese Art der κάθαρσις lehren die Pythagoräer, und außerdem wird ihrer in Verbindung mit den Festen des Apollo-Kultus gedacht. Ich erwähne diese Thatsache nur, weil einige Gelehrte bei Besprechung der kathartischen Wirkung, der Aristotelischen Auffassung von κάθαρσις Vorstellungen von jener κάθαρσις beimischte, von der soeben die Rede war, und die, wie wir sehen werden, nichts mit jener »Reinigung«, die dem Aristoteles vorschwebte, gemein hat. So zum Beispiel giebt Bénard (Esthet. d'Ar. 116f) gerade in dieser Hinsicht, wie ich zu behaupten wage, eine vollständig irreführende, falsche Erklärung des kathartischen Einflusses der Musik.

Bei den Pythagoräern, sowie im Apollo-Kultus, haben wir es mit einer ganz anderen Art von »Reinigung« zu thun.

Sie besteht in jener beruhigenden und mäßigenden Wirkung der Musik, wie sie nach Ansicht der Griechen, der dorischen Tonart eigen ist, die, nach Aristoteles μέσως καὶ καθεστηκότως τρόπον ἔχει (Polit. VIII, 5) infolge jener Wirkung, die die Musik als allöopathisches und nicht als homöopathisches Mittel hervorbringt, und eben das letztere hat Aristoteles im Sinne.

Und dann ist jene κάθαρσις, die im Zusammenhang mit der Pythagoräischen Lehre und dem Apollo-Kultus unzweifelhaft ausschließlich ethischen Charakters, während Aristoteles, wie wir bereits gesehen haben, den ethischen Einfluß zugleich mit seinen pädagogischen Theorien und von der kathartischen Wirkung der Musik vollständig abgesondert behandelt.

Nichts destoweniger gestatten wir uns die Annahme, daß der Terminus »κάθαρσις« selbst, möglicherweise von Aristoteles zum Teil wenigstens, von dort entlehnt wurde; doch unterliegt es keinem Zweifel (Bernays und Susemihl haben es überzeugend genügend dargethan), daß die Medizin die eigentliche Quelle ist, aus der dieses Wort geschöpft wurde.

Endlich ist es nicht unwichtig, unsere Aufmerksamkeit dem Umstand zuzuwenden, daß bei den Pythagoräern, wie auch im Apollo-Kultus unter der »κάθαρσις« in der Musik ihre beruhigende Wirkung überhaupt ver-

---

1) Siehe auch Nowosadsky's »Eleusimische Mysterien« (russischer Text, Seite 100, 120 u. a.). cf. Croix, Recherches sur les mystères, u. a.

2) Siehe: Ed. Müller, »Geschichte der Theorie der Kunst«, T. I, Seite 20, 224; T. II, Seite 57. K. O. Müller, Dorier, T. I, Seite 343. Heinsius, De Tragoed. constitutione (Leipzig, Batav. 1611). — Als Urquellen können folgende Stellen aus Plutarch dienen: »De Superstione«, c. 5 (I, 198, Didot); »De vitate morali«, c. 3 (I, 53b, Didot); »De Iside et Osiride«, c. 80 (I, 469, Didot).

standen wurde, (deshalb wurde auch in diesen Fällen blos die dorische Tonart verwendet), wobei alle Affekte im allgemeinen und ohne jede Einschränkung gemeint waren, während Aristoteles dabei nur jene Affekte im Sinne hatte, welche mit der Trauer verbunden sind.

Dieser Umstand ist, wie ich glaube, sehr wichtig; nur wurde er bisher nicht genügend hervorgehoben und zwar deshalb nicht, soweit es mir bekannt ist, einen für diese Frage sehr wichtigen Text genügend gewürdigt hat. Ich spreche hier vom ersten Probl. XIX Buch (H VIII), dessen Bedeutung unterschätzt wird, wie zum Beispiel bei Stumpf in seiner Ausgabe der Probleme. Er findet in denselben etwas »unleugbar Trivialis« und gerade in einem Punkt, welcher diesem Problem in der Frage von der musikalischen Katharsis eine besondere Wichtigkeit verleiht (ich meine hier die Erwähnung des Aulos in diesem Problem), sieht er eine besondere Trivialität, welche darin besteht, daß man nach diesem Problem den Aulos als Vertreter der Musik überhaupt ansehen könnte.

Im ersten Problem, B. XIX, fragt Aristoteles: »Warum suchen diejenigen, die leiden und diejenigen, welche sich freuen, das Spiel des Aulos zu hören?«

Bevor wir noch Aristoteles' Antwort vernehmen, wollen wir es versuchen, uns den Sinn dieser Frage klar zu machen.

Aristoteles fragt, warum Menschen, die von den Affekten des Leides oder der Freude verfaßt sind, zur Musik ihre Zuflucht nehmen.

Dies geschieht selbstverständlich, damit die Affekte da »Reinigung« finden, damit die Musik in ihnen »*κάθαρσιν τῶν παθημάτων*« hervorruft; man muß noch bemerken, daß sie dabei zum Aulos, als dem stärkst »kathartischen« Instrument, greifen.

Man könnte ja sagen, daß das Leid in der That als der Affekt »*πάθημα*« erscheint, die Freude aber, ihrem Wesen nach, nicht dazu gehört; dagegen besitzen wir jedoch ein kräftiges Argument. In Probl. XIX, 6 (H VII) nämlich weist Aristoteles direkt darauf hin, daß sowohl das Leid als auch die Freude, wenn sie einen bestimmten Grad erreichen, zu Affekten werden: »Das Übermaß des Glücks, als auch des Leids, gehören beide, — ihrer Natur nach — zu den Affekten«[1].

Somit durften wir, als Antwort auf das uns beschäftigende Problem (XIX, 1) erwarten, daß Aristoteles, wenn auch nur in Bezug auf die Musik, seine Theorie der *κάθαρσις* entwickeln würde, in Wirklichkeit aber begegnen wir da nicht nur keiner Erwähnung dieses Terminus, sondern Aristoteles malt uns die Wirkung der Musik auf die erste Kategorie der dem Affekt unterworfenen Individuen in Zügen, wie wir sie in diesem Falle keineswegs einer von der Musik hervorgerufenen kathar-

1) *παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης.*

tischen Wirkung (in dem Sinne, wie Aristoteles dieses Wort gebraucht) beilegen können: »Kommt es nicht daher, vielleicht, daß — unter dem Einfluß dieser Musik, — die ersteren sich heftiger freuen und die anderen weniger leiden?« (H. VIII, 2).

So antwortet Aristoteles! Wir sehen also, daß das Gefühl der Freude unter dem Einfluß der Musik ein intensiveres wird und wenn es früher noch nicht Affekt gewesen, dasselbe sich unzweifelhaft unter dem Einfluß der Musik sich zu einem solchen steigert und daher keinerlei »Erleichterung« oder »Reinigung« erzielt wurde.

Die Affekte des Leids hingegen haben einen Ausweg gefunden und sich solchermaßen, wobei eben der Aulos als kathartisches Instrument angeführt wird, dem Einfluß der »Reinigung« unterworfen.

Der von uns ausgeführte Gedanke wird noch viel einleuchtender erscheinen und auch nicht den geringsten Zweifel mehr in uns hinterlassen, wenn wir unserem Problem eine im Plutarch[1]) sich vorfindende kurze Schilderung von der Wirkung der musikalischen Katharsis, die in jeder Beziehung mit der Aristotelischen Ausführung zusammenfällt, entgegenstellen.

ὥσπερ γὰρ ἡ θρηνῳδία καὶ ὁ ἐπικήδειος αὐλὸς ἐν ἀρχῇ πάθος κινεῖ καὶ δάκρυον ἐκβάλλει, προάγων δὲ τὴν ψυχὴν εἰς οἶκτον οὕτω κατὰ μικρὸν ἐξαιρεῖ καὶ ἀναλίσκει τὸ λυπητικόν.

denn wie das Klagelied und der Traueraulos zunächst Schmerz erregen und Thränen hervorlocken, dann aber die Seele zum Mitleid stimmen und so allmählich das Schmerzgefühl beseitigen und vernichten.

Und um diese Wirkung der »Reinigung« vom Affekt des Leids unter dem Einfluß der Musik nach deutlicher zu machen, führt Plutarch einen hochkünstlerischen Vergleich, der ungemein treffend seinen Gedanken wiedergiebt:

ὁμοίως ἴδοις ἂν καὶ τὸν οἶνον, ὅταν σφόδρα ταράξῃ καὶ παροξύνῃ τὸ ἀκμαῖον καὶ θυμοειδές, αὖθις καταδύοντα καὶ καθιστάντα τὴν διάνοιαν, ὡς ποῤῥωτέρω μέθης προϊοῦσαν ἡσυχάζειν.

ebenso sieht man wohl, daß auch der Wein, sobald er Kraft und Mut gewaltig entfacht hat, dann hinwiederum den Verstand besänftigt und beschwichtigt, so daß dieser, wenn er über den Rausch hinaus ist, im Ruhezustand sich befindet.

So hat uns denn Plutarch gezeigt, wie die alten Griechen selbst über die »reinigende« Kraft der Musik gedacht haben, und hat damit ein helles Licht auf das uns interessierende Aristotelische Problem geworfen.

---

1) Plutarchi quaestionem convivalium liber III, quaestio VIII, c. 2, p. 657 A.

Jetzt können wir unbedenklich aus demselben erstens den Schluß ziehen, daß die hedonischen Affekte, nach Aristoteles Meinung, der Wirkung der musikalischen Katharsis nicht unterworfen sind; deshalb können wir, des Kontrastes halber, jenes hedonische Element in der »Reinigung« der Affekte, welche mit dem Schmerz verknüpft sind, besonders hervorheben (*κουφίξεσθαι μεθ' ἡδονῆς* Polit. VIII, 7). Von diesen Affekten nennt Aristoteles, indem er von der Tragödie spricht, das Mitleid und die Furcht.

Zweitens dürfen wir behaupten, daß das Hauptmoment in dem Prozeß der musikalischen *κάθαρσις* nicht in der »Mäßigung« oder »Beruhigung« des Affektes liegt (warum wären sonst die hedonischen Affekte ausgeschlossen?), sondern in dem mit dem Gefühl des Vergnügens verbundenen Ausscheiden eines krankhaften Affektes aus der psychischen Sphäre des Menschen, das heißt in demselben, was Bernays in Bezug auf die Tragödie längst bewiesen hat.

Drittes Kapitel.

Schon im ersten Kapitel haben wir dargethan, daß, indem Aristoteles die Musik vom ethisch-ästhetischen Gesichtspunkt betrachtet, er vor allem jene Funktion im Auge hat, die seiner Meinung nach, eine Verwandtschaft zwischen der Musik und den anderen Künsten herstellt und sie zum Glied seines allgemeinen ästhetischen Kunstschemas macht. Damit meint er natürlich die Fähigkeit »nachzuahmen«.

Im ersten Kapitel der Poetik hat Aristoteles zur Genüge dargelegt, von welchen Gesichtspunkten diese Fähigkeit der »Nachahmung« anzusehen ist. Obwohl er dabei eigentlich an die verschiedenen Arten der Poesie denkt, so liegt doch kein Zweifel vor, (und die Analyse der verschiedenen Texte wird uns dies deutlich beweisen), daß er überhaupt auch in allen anderen Künsten drei Arten der »Nachahmung« unterscheidet, welche er nach den verschiedenen Mitteln, den verschiedenen Objekten und den verschiedenen Arten der »Nachahmung unterscheidet.«

Was die verschiedenen Mittel der Nachahmung betrifft, so haben wir darüber schon im ersten Kapitel gesprochen, da sie doch nichts anderes sind, als alle jene musikalischen Elemente, deren Gesamtheit die Kompetenz der Musik bestimmt.

Viel wichtiger ist es, jene Objekte der Nachahmung zu bestimmen, welche Aristoteles im Sinne hatte, als er von der *μίμησις* in der Musik sprach.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Und zwar sind sie, wie wir später sehen werden, deshalb wichtiger, weil sie für die moderne Bearbeitung der musikalisch-ästhetischen Theorien von großer Tragweite sind.

Der Gedanke, den Aristoteles über 300 Jahre vor Christi Geburt ausgesprochen, tritt uns ganz unerwartet in den Ansichten unserer zeitgenössischen Musik-Ästhetiker über die Musik wieder entgegen. Besonders ist dies bei Eduard Hanslick, in seinem Werk »Vom Musikalisch-Schönen« der Fall. Die Sache ist nämlich die, daß die von Aristoteles über die μίμησις aufgeworfene Frage, welche die Grundfrage aller ästhethischen Betrachtungen des Aristoteles bildet, sich in ihrer vollen Kraft von allen ästhetischen Disziplinen einzig und allein in der Musikästhetik erhalten hat.

Das Grundprinzip jeder musikalisch-ästhetischen Lehre bis Herbart war durchgehends erstens:

daß das Ziel der Musik darin liegt »Gefühle darzustellen«[1]), oder mit anderen Worten μιμεῖσθαι, seelische Vorgänge »nachzuahmen«; zweitens die Annahme:

daß es das Ziel der Musik ist, jenes Gefühl in uns zu wecken.

Ich will hier keine Citate anführen, da diese Thatsache in der Geschichte der Musik-Ästhetik allgemein bekannt ist. Es genügt auf die große Menge von Citaten (von Mattheson bis einschließlich Wagner) hinzuweisen, die Hanslick, zur Bekräftigung dieser Thatsache im I. Kapitel seines Werkes: »Vom Musikalisch-Schönen« anführt.

Diese beiden Thesen werden zum ersten Mal durch Herbart (im IX. Kapitel seiner Encyklopädie) einer Kritik unterzogen, aber die Beweise, die er gegen ihre Gültigkeit vorbringt, sind nicht stichhaltig, da er diese Frage überhaupt nur zufällig und ganz flüchtig berührt.

Die Kritik dieser Thesen erscheint als die Hauptaufgabe, die sich Hanslick in seinem berühmten Werk: »Vom Musikalisch-Schönen» gestellt hat.

Doch wäre es falsch, anzunehmen, daß Hanslick diese beiden Thesen gänzlich verwirft, wie dieses nach den ersten Kapiteln seines Werkes den Anschein hat; wenn er an den Aufbau seines eigenen ästhetischen Systems geht, kehrt er wieder zu diesen beiden Grundanschauungen zurück.

Doch schließt er dabei erstens das Moment des »Zieles« gänzlich aus; zweitens engt er sie merklich ein, und drittens endlich stellt er sie in

---

1) Manche auch, die nicht im stande sind, sich in der psychologischen Terminologie zurechtzufinden, sprechen anstatt von »Gefühlen« von »Empfindungen«. Vergleiche Michaelis, »Über den Geist der Tonkunst«, 1860, Seite 29; oder Gottfr. Weber, »Theorie der Tonkunst«, 2. Auflage, I, I, Seite 15; oder Koch, Musikalisches Lexikon: Musik.

einem ganz anderen Lichte dar, und zwar eben in der Frage über die Art und Weise »ὡς μιμεῖται«.

Und indem wir also mit Hilfe von Bruchstücken und einzelnen Citaten in den Ideengang des großen Stagiriten Einblick gewinnen, sehen wir mit Erstaunen, daß er diese Frage genau in der gleichen Beleuchtung hinstellt, sie genau von demselben Gesichtspunkt betrachtet.

Bei Aristoteles ist die Frage, welches Objekt die Musik »nachahmt«, mit der Frage, auf welche Weise diese »Nachahmung« vor sich geht, eng verbunden. Aber wenn wir die erste Frage von der zweiten unabhängig beantworten sollen, dann können wir nur sagen, daß, nach Aristoteles die Musik den seelischen Zustand des Menschen nachahmt.

Wir können mit ziemlicher Bestimmtheit behaupten, obwohl wir es nur auf Grund einer allgemeinen Gegeneinanderhaltung der ganzen Aristotelischen Lehre von der »Nachahmung« (es muß ja doch irgend ein Nachahmungs-Objekt geben!) und abgerissener Bemerkungen in seinen Problemen thun können, da Aristoteles nirgends direkt darüber spricht.

Zwar, wenn wir das VIII. Buch der Politik so übersetzen, wie Susemihl es thut, dann werden wir viele solcher Hinweisungen finden, da Aristoteles daselbst so manche Instrumente und Tonarten des öfteren ἠθικά nennt, und Susemihl dieses Wort überall mit »charakterdarstellende« übersetzt; doch ist eine derartige Auffassung dieses Wortes falsch.

In allen diesen Fällen hat Aristoteles jenen moralischen Einfluß im Auge, welchen die Musik auf unsere Psyche in dem Sinne ausübt, in welchem er das Wort ἦθος in Probl. 38 (H, II) (διὰ δὲ τὸ ἦθος τρόποις μελῶν χαίρομεν gebraucht. Um das Unrichtige in Susemihls Auffassung zu zeigen, genügt es, sich die Frage zu stellen, warum denn Aristoteles als Muster für eine solche »ἠθικὴ ἁρμονία« mehrere Male gerade die dorische Tonart, »ἦθος ἐχούσην ἀνδρεῖον« anführt.

Sollte diese wirklich geeigneter sein »Charaktere darzustellen« als irgend eine andere Tonart, wie zum Beispiel die phrygische oder lydische?

Es ist also klar, daß, wenn er von der dorischen Tonart spricht und sie als erzieherisch empfiehlt, dies wegen jenes moralischen Einflusses geschieht, den gerade sie auf unsere Seele ausübt. Der einzige Hinweis darauf, was Aristoteles eigentlich als Nachahmungsobjekt in der Musik ansieht, ist in dem Problem 29 (H, Ib) zu finden:

»Warum stellen Rhythmen und Melodien, die doch nur Töne sind, Ähnlichkeiten mit seelischen Vorgängen dar[1]) [Problem 29 (H, Ib)], während dies weder bei Geschmäcken, noch bei Farben, noch bei Gerüchen der Fall ist?« (cf. Politik VIII, 3).

---

1) ἤθεσιν ἔοικεν. Hier ist ἦθος freilich im gewöhnlichen Gebrauche dieses Wortes gemeint. Nach Gevaert: «reflètent-ils des états d'âme».

Gerade aus einer solchen Definition des Nachahmungsobjektes, müßten wir schließen, daß wir in dieser Aristotelischen Lehre das Prototyp jener ästhetischen Theorien zu suchen haben, welche das Ziel der Musik in der Darstellung von Gefühlen oder seelischen Zuständen suchen; doch werden wir uns überzeugen, daß dem nicht so ist.

Einstweilen können wir entgegnen, das Aristoteles hier weder von Darstellung, noch von »Nachahmung« seelischer Zustände spricht, sondern von ihrer Ähnlichkeit mit der Musik.

Doch wäre es gewagt zu behaupten, daß das Zeitwort »ἔοικεν« hier zufällig anstatt »μιμεῖται« steht und in Werken des Aristoteles, die für die Nachwelt verloren sind, nicht ein direkter Hinweis auf »die Nachahmung seelischer Zustände« sich vorfindet.

Dabei müßte die Antwort des Aristoteles auf die Frage dieses Problems, d. h. eben die Erklärung »ὡς μιμεῖται ἡ μουσική« alle unsere Zweifel zerstreuen.

»Kommt es nicht daher«, antwortet Aristoteles, »daß Rhythmen und Melodien Bewegungen sind, genau so wie die Handlungen?«

Und mit diesen klaren und einfachen Worten giebt uns Aristoteles Antwort auf eine der Grundfragen der Musik-Ästhetik, welche noch von niemand so einfach und anschaulich gelöst wurde. Aristoteles hat überraschend richtig jene Rolle charakterisiert, welche die Gefühle in der Musik-Ästhetik spielen; er war der erste, welcher auf jenes tertium comparationis hinwies, daß sowohl den seelischen Zuständen selbst, als auch deren Darstellung in der Musik gemeinsam ist; das ist — die Bewegung.

Wir müssen jedoch dies Wort, wie schon Stumpf richtig ausgesprochen hat, in seiner weitesten, fast figürlichen Bedeutung und nicht in rein philosophischem, noch weniger aber in physisch-räumlichem Sinne gebrauchen. In der unendlichen Mannigfaltigkeit und in dem beständigen Wechsel der Melodien und der Rhythmen sieht Aristoteles vor allem — Bewegung. Anderseits zeigen sich, was er wohl wußte, die seelischen Vorgänge des Menschen vor allem in verschiedenen seelischen Bewegungen, durch welche die Handlungen der Menschen bedingt werden.

Und so giebt dieses Moment der Bewegung, welches auch der Musik eigen ist, dieser die Möglichkeit (Fähigkeit), seelische Vorgänge, Stimmungen der Menschen darzustellen. So läßt es sich leicht begreifen, daß Aristoteles der Konsonanz ein besonderes ἦθος abspricht. »Diese wenigen Worte«, wie Stumpf so richtig bemerkt, »enthalten im Kern den ganzen Unterschied der alten und der neuen Musik«.

Die Symphonie schließt für die Griechen keine Bewegung des musikalisch-ästhetischen Hauptelementes in sich und wird von ihnen daher nur als äußerlicher Schmuck der Melodien angesehen. Der

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

musikalisch-schöpferische Gedanke des Griechen war nicht auf die Harmonie gerichtet, sondern auf die Melodie, im Gegensatze zu uns, die wir gewöhnt sind, bei jeder Melodie uns sogleich deren harmonische Grundlage vorzustellen. Anderseits dürfen wir nicht vergessen, daß jene drei Symphonien, die die griechische Heterophonie zuläßt, die Oktave, die Quinte und die Quarte nämlich, (d. h. unsere vollkommene Konsonanz) unter allen bekannten harmonischen Zusammenstellungen von Tönen die geringste Ausdruckfähigkeit besitzen; die große und die kleine Terz hingegen, die in dieser Hinsicht von größter Bedeutung sind, waren der griechischen heterophonen Praxis gänzlich unbekannt.

Und so sagt Aristoteles, daß genau so, wie in den Handlungen der Menschen, auch in der Musik die Bewegung die Hauptsache ist und dann erst erklärt er, daß der Grad der Intensität dieser Handlungen das Charakteristische für die seelischen Zustände des Menschen bildet: *ἥδε δὲ ἡ μὲν ἐνέργεια ἠθικὸν καὶ ποιεῖ ἦθος.*

Das findet seine Erklärung darin, daß nach Aristoteles' Meinung die seelischen Vorgänge des Menschen nur insofern für die Kunst[1] von Bedeutung sind, als sie sich in den Handlungen der Menschen äußern.

Diese Lehre hat bei Aristoteles in einer so einfachen und bestimmten Form Ausdruck gefunden, daß es als ganz ausgeschlossen erscheinen sollte, sie anders zu deuten, und dennoch wurde, als Hanslick im Jahre 1854 in seinem Werk »Vom Musikalisch-Schönen« mit ihrer Verteidigung hervortrat, dies als eine großartige Neuerung angesehen, und niemand kam es auch nur in den Sinn, daß dieser Gedanke vor mehr denn 2000 Jahren von Aristoteles ausgesprochen worden war.

Indem Hanslick gegen die zu seiner Zeit herrschenden musikalisch-ästhetischen Theorien polemisiert, bemerkt er: »Die Ideen der Liebe, des Zornes, der Furcht können Instrumentalwerke nicht zur Erscheinung bringen, weil zwischen jenen Ideen und schönen Tonverbindungen kein notwendiger Zusammenhang besteht. Welches Moment dieser Ideen ist's denn also, dessen die Musik sich in der That so wirksam zu bemächtigen weiß? Es ist die Bewegung (natürlich in dem weiteren Sinne, der auch das Anschwellen und Abschwächen des einzelnen Tones oder Akkordes als »Bewegung« auffaßt). Sie bildet das Element, welches die Tonkunst mit den Gefühlszuständen gemeinschaftlich hat, und das schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen zu gestalten vermag.

»Der Begriff der Bewegung ist bisher in den Untersuchungen des Wesens und der Wirkung der Musik auffallend vernachlässigt worden, er dünkt uns der wichtigste und fruchtbarste«.

---

1) Poet., Kap. II, wo selbstverständlich von der Tragödie die Rede ist.

Wir werden uns über das überraschende Zusammentreffen dieser beiden ästhetischen Anschauungen weniger wundern, wenn wir uns über die Entstehung dieser Ansicht bei Aristoteles orientieren. Zu dem Zwecke müssen wir uns vergegenwärtigen, welche große Rolle die Lehre von den seelischen Bewegungen in der psychologischen Philosophie der Alten spielte.

Schon Pythagoras führt den theoretischen Inhalt der sinnlichen Wahrnehmung auf verschiedene Bewegungen zurück, doch am folgerichtigsten ist dieser Gedanke in der Kyrenäischen Schule durchgeführt, hauptsächlich durch ihren ersten Repräsentanten, Aristippos den Älteren, der ein älterer Zeitgenosse des Aristoteles war.

Er bemühte sich, einen Ton des Empfindens aus den verschiedensten beschaffenen Bewegungen, in welchen der Wahrnehmende sich befindet, herauszulocken. Von diesen Bewegungen hebt er hauptsächlich zwei einander entgegengesetzte hervor: »λεία« und »τραχεῖα κίνησις«, von denen die erste, nach seiner Lehre, der ἡδονή, dem Vergnügen, entspricht, die einzig und allein das Ziel (τέλος) aller Wünsche ist, d. h. Seligkeit und höchstes Gut.

Wenn einerseits diese Lehre in Plato's Phileb. (42 sqq.) mit dem heraklitischen »πάντα ῥεῖ« in Verbindung gebracht wird, so können wir anderseits, wie mir scheint, nicht in Abrede stellen, daß gerade ihr ästhetisches Moment, das in den Begriff des Hedonismus eingeschlossen ist, den ästhetischen Ansichten des Aristoteles als Basis gedient hat, was in seiner Musik-Ästhetik besonders deutlich ausgesprochen ist.

Ich denke hier nicht blos an die oben ausgeführte Lehre von den seelischen κινήσεις, sondern auch an jene hedonischen Anschauungen des Aristoteles über das Ziel der Musik, welche wir weiter unten näher betrachten werden.

In diesem Moment der Bewegung sieht Aristoteles den Hauptgrund für jenen großen ethischen Einfluß, den die Musik, im Gegensatz zu den anderen Künsten, auf uns ausübt. Dies wird ausführlich besprochen in den Probl. 27 (H Ia):

Διὰ τί τὸ ἀκουστὸν μόνον ἦθος ἔχει τῶν αἰσθητῶν;	Warum hat das Akustische allein unter den Sinnesempfindungen Ethos?
καὶ γὰρ ἐὰν ᾖ ἄνευ λόγου μέλος, ὅμως ἔχει ἦθος· ἀλλ' οὐ τὸ χρῶμα οὐδὲ ἡ ὀσμὴ οὐδὲ ὁ χυμὸς ἔχει.	Auch ohne Wort hat ja die Melodie Ethos, während weder Farben noch Gerüche noch Geschmäcke ein solches besitzen. —
Ἢ ὅτι κίνησιν ἔχει μόνον, οὐχὶ ἦν ὁ ψόφος ἡμᾶς κινεῖ, τοιαύτη μὲν γὰρ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπάρχει,	Etwa weil das Akustische allein Bewegung hat, womit aber nicht die gemeint ist, durch die der Schall auf

— *κινεῖ γὰρ καὶ τὸ χρῶμα τὴν ὄψιν — ἀλλ' ἧς ἑπομένης τῷ τοιούτῳ ψόφῳ αἰσθανόμεθα κινήσεως;*

uns wirkt, denn solche findet sich auch bei den übrigen Sinnen, wie bei den Farben, sondern die einem solchen (äußeren) Schall nachfolgende Bewegung, die wir empfinden.

αὕτη δὲ ἔχει ὁμαλότητα ἔν τε τοῖς ῥυθμοῖς καὶ ἐν τῇ τῶν φθόγγων τάξει τῶν ὀξέων καὶ βαρέων [οὐκ ἐν τῇ μίξει] ἀλλ' ἡ συμφωνία οὐκ ἔχει ἦθος. ἐν δὲ τοῖς ἄλλοις αἰσθητοῖς τοῦτο οὐκ ἔστιν·

Diese aber hat Ähnlichkeit (mit unseren willkürlichen Bewegungen) sowohl in den Rhythmen als in der Anordnung der Töne nach Höhe und Tiefe — [nicht aber in der Mischung], die Konsonanz vielmehr hat kein Ethos, — während bei den übrigen Sinnesempfindungen dies (die erwähnte Ähnlichkeit) nicht stattfindet.

⟨ἔτι⟩ δὲ αἱ κινήσεις αὗται πρακτικαί εἰσιν, αἱ δὲ πράξεις ἤθους σημασία ἐστίν.

Die Bewegungen sind aber handelnder Art, und die Handlungen sind ein Zeichen des Ethos.

Daraus ersehen wir, daß Aristoteles besondere Beachtung zuwendet:

erstens, jenem erregenden Charakter, durch den sich die Musik hauptsächlich vor allen anderen anderen Künsten auszeichnet, und

zweitens, jenem ethischen Einfluß, den die Musik, dank eben diesem ihr allein eigenen, erregenden Charakter ausübt und die Aristoteles als für ethische Zwecke nutzbar erkennt.

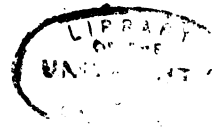
Es ist interessant, daß wir denselben Gedanken in unserer modernen Psychologie, zum Beispiel bei dem Engländer James, wiederfinden. Denn, indem dieser von den Emotionen spricht, die die Musik in uns weckt, betont er, daß diese in jedem Fall danach streben, sich zu manifestieren, gewissermaßen einen Ausgang aus der erregten Psyche zu finden, [was uns unwillkürlich an die Aristotelische Lehre von der Katharsis erinnert, wenn auch die Analogie keineswegs rine vollständige ist].

Diese der Musik eigene Fähigkeit, erregend auf uns zu wirken und uns dadurch zu bestimmten Handlungen zu veranlassen, wird von Aristoteles in dem von uns erwähnten Problem besonders hervorgehoben.

Wir haben (in Polit. VIII, 7) gelesen, daß Aristoteles etlichen Ton-

---

1) Diese Worte finden sich nicht in allen Handschriften, und in der Übersetzung von Gaza sind nur »*οὐκ ἐν τῇ μίξει*« angeführt, dagegen »*ἀλλ' ἡ συμφωνία οὐκ ἔχει ἦθος*« nicht übersetzt worden. — C. von Jan ist ganz richtig vorgegangen, wenn er diese Worte in Parenthese setzte; Vollgraf und Gevaert folgen seinem Beispiel und betrachten diese Worte offenbar als später hinzugekommen, obwohl Gevaert in seiner »Hist. de l. M. de l'A.«, I, 356 eben mit diesen interpolierten Worten die Aristidische Definition der *μίξις* erläutert.



arten und Melodien diese Fähigkeit in einem besonders hohen Grade zuschreibt und dieselben als »ἁρμονίαι πρακτικαί« definiert.

Wir wissen, wie hoch Aristoteles dieselben stellt, da er sie hauptsächlich für das Theater und für die Agonistik empfiehlt.

Das von uns erörterte Problem erregt, von dem Grundgedanken abgesehen, noch insofern unser besonderes Interesse, als in demselben eine der fundamentalsten und wichtigsten Thesen in der Musiklehre hervorgehoben wird. Und zwar geschieht es hier, soweit mir bekannt ist, zum erstenmal, daß Aristoteles deutlich den Unterschied zwischen »Geräuschen« und »musikalischen Tönen« durchführt, das heißt nach einer sehr wichtigen Bemerkung von Helmholtz: »Den ersten und Hauptunterschied verschiedenen Schalls, den unser Ohr auffindet« [1]).

Dieser Unterschied findet sich in der That als Basis in jeder Musikästhetik und Akustik, und uns sind jene akustischen Thatsachen bekannt, die seit Helmholtz als Grund dieses Unterschieds bekannt sind.

Nur jene Töne, welche eine periodische Schwingung der Luft hervorbringen, können als musikalische angesehen werden, alle anderen zählen blos zu den »Geräuschen«. Dieses Gesetz also ist von Aristoteles aus ästhetischen Prinzipien hergeleitet, obwohl seine Hauptbedeutung auf dem Gebiete der Akustik liegt.

Aristoteles konnte von der akustischen Herleitung dieses Gesetzes keine Kenntnis haben, aber sein ästhetisches Gefühl war so fein, daß er dieses Gesetz nicht ganz umgehen konnte und so dasselbe aus psychologischen Beobachtungen herleitet, welche, wie wir gleich bemerken wollen, in seiner Musik-Ästhetik überhaupt eine hervorragende Rolle spielen. Er beobachtet das Faktum, daß jeder Ton auf uns kinetisch (wir werden sagen »bewegend«) wirkt und bemerkt, daß ein ebensolches Verhältnis, wie es zwischen dem erregenden Objekt und dem empfangenden Subjekt existiert, auch in unseren sonstigen Gefühlen herrscht.

Diese kinetische Wirkung erscheint einfach als physiologischer Reiz. Indem er aber weitere Beobachtungen anstellt, bemerkt er, daß es ein ganzes Gebiet von Tönen giebt, welche nicht nur auf unser Hörorgan einen physiologischen Reiz ausüben, sondern auch in uns eine psychische Emotion hervorrufen, welche wir mit Bewußtsein empfinden; dies eben sind — diese »musikalischen Töne« [2]).

---

1) Helmholtz, »Die Lehre von den Tonempfindungen«, Seite 14.

2) Natürlich kann uns eine psychologische Begründung, wie sie Aristoteles zur Durchführung dieses Unterschiedes giebt, kaum genügen. Hier haben wir zwei Fälle zu unterscheiden: Erstens: wenn wir zugeben sollen, daß Aristoteles einerseits hier nur den physiologischen Reiz, der von »Geräuschen« hervorgerufen wird, anderseits die von den »musikalischen Tönen« geweckte psychische Emotion im Auge hat, wie sollen wir uns dann mit der Thatsache befreunden, daß auch ein starkes Geräusch in

Der ganze Sinn dieses Unterschiedes liegt im Zeitwort »*αἰσθάνεσθαι*«, und es will mir scheinen, daß Gevaert in der Übersetzung des uns in diesem Problem interessierenden Satzes, die Wichtigkeit dieses Zeitwortes nicht genügend hervorhebt: »mais j'entends ici la commotion particulière ressentie à la suite d'un bruit musical«, eine Übersetzung, mit der ich mich keineswegs einverstanden erklären kann.

Was den Umstand betrifft, daß Aristoteles diese Emotion wirklich als »bewußte« anerkennt, davon kann man sich durch folgenden Satz des Problems (7) überzeugen: »Diese (Bewegung) hat aber Ähnlichkeit mit unseren willkürlichen Bewegungen« (nach Stumpf's Vermutung.)

Diesen Moment des bewußten Hörens in der Musik legt Aristoteles eine besondere Bedeutung bei. Denn der Genuß der Musik darf, nach seiner Meinung, kein passiver sein.

Der Vorwurf, den die heutigen Musikästhetiker den Dilettanten machen, daß sie nämlich, wenn sie Musik anhören, dies nicht mit Bewußtsein thun, sondern sich vollständig der Macht unbestimmter und wirrer Empfindungen und Träumereien hingeben, dieser Vorwurf spricht sich auch schon bei Aristoteles aus. So verlangt er zum Beispiel vom richtigen Zuhörer *συμπαθίαν*, das heißt, dieser müßte dieselben seelischen Vorgänge durchleben, die der ausübende Künstler durchlebt, und die aktive Rolle des von ihm empfundenen Genusses muß sich darin äußern, daß er, der Zuhörer, wie in Gedanken mit dem ausübenden mitsingt. Deshalb erachtet Aristoteles es für nötig, dieselbe Sache zweimal zu hören, weil erst beim zweitenmal der Genuß ein ganz bestimmter und bewußter wird.

Das hat er in zwei Problemen des XIX. Buches, in dem vierzigsten und fünften [1]), welche unzweifelhaft als zwei verschiedene Redaktionen eines und desselben Problems erscheinen, ausgesprochen.

Das 40. Problem scheint mir, ungeachtet des letzten zweifellos interpolierten Satzes [2]), den Gevaert als »stultum additamentum« bezeichnet,

---

psychische Erregung zu versetzen im stande ist? Zweitens: wenn hier meine Hypothese gelten soll, daß Aristoteles in diesem Falle das Moment des bewußten musikalischen Hörens und damit den Unterschied zwischen »musikalischen Tönen« und »Geräuschen« besonders markieren will, so muß man entgegnen, daß er manchmal dem Einfluß des Willens nicht genug Rechnung trägt, denn oft »hören« wir Töne, welche wir unbewußt aufnehmen (mit anderen Worten: wir »horchen« nicht), und doch sind es Töne, die an und für sich musikalisch sind. Hier muß man einzig die Natur des Tones an sich untersuchen, und nur auf diese Weise können wir dazu gelangen, auf dem Gebiete der reinen Akustik, wie es bei Helmholtz der Fall ist, den uns beschäftigenden Unterschied zwischen den »musikalischen Tönen« und den »Geräuschen« festzustellen.

1) Gevaert, H. III a und H. III b.

2) *ᾄδει δὲ πᾶς γεγηθὼς ὁ μὴ διά τινα ἀνάγκην ποιῶν τοῦτο.*

als das in der besseren Redaktion erhaltene, und deshalb führe ich gerade dieses an:

Διὰ τί ἥδιον ἀκούουσιν ᾀδόντων ὅσα ἂν προεπιστάμενοι τύχωσι τῶν μελῶν ἢ ἃ ἂν μὴ ἐπίστωνται;

Πότερον ὅτι μᾶλλον δῆλός ἐστιν ὁ τυγχάνων ὥσπερ σκοποῦ, ὅταν γνωρίζωσι τὸ ᾀδόμενον; γνωριζόντων δὲ ἡδὺ θεωρεῖν.

ἢ ὅτι συμπαθής ἐστιν ὁ ἀκροατὴς τῷ τὸ γνώριμον ᾄδοντι;

συνᾴδει γὰρ αὐτῷ.

1. Warum ist es angenehmer, solche Lieder zu singen zu hören, die man vorher schon kennt, als solche, die man nicht kennt?

2. Etwa weil, wenn man das Gesungene kennt ⟨der Vortragende⟩, der gleichsam ein bestimmtes Ziel im Auge hat, besser verstanden wird?

3. Oder weil, wenn der Sänger eine bekannte Sache ausführt, der Hörer dessen Empfindungen teilt?

4. Denn er begleitet seinen Gesang.

Aristoteles gelangt auf diese Weise zu einer sehr richtigen Definition des Wesentlichen im musikalischen Genuß. Dieser erscheint nur dann vollkommen, wenn der Hörer alles mit durchlebt, was der Komponist in sein Werk oder der Sänger in seine Ausführung hineingelegt hat.

Diese Thatsache wurde, wie so manche andere, von Aristoteles instinktiv richtig wahrgenommen, doch nicht genügend motiviert, und deshalb müssen wir, um ihre Bedeutung voll würdigen zu können, die wichtige Rolle schildern, die dieselbe in der Musikästhetik spielt und die von unseren zeitgenössischen Ästhetikern nicht übersehen worden ist.

Riemann in seiner »Musikästhetik« (»Wie hören wir Musik«) Leipzig 1888 S. 22 äußert sich über diesen Punkt folgendermaßen: »Ich denke, ist es nicht gewagt, zu behaupten, daß auch die Tonbewegungen von uns mitleidend empfunden werden als uns wohlverständliche Äußerungen seelischer Zustände und Prozesse; daß bei ihrem Verfolgen und Miterleben eine schier wunderbare Verfeinerung und Spezialisation des Empfindens konstatiert werden muß, wie wir sie mittels bloßer Reflexion über unser Fühlen auch nicht annäherd ergründen könnten, mit anderen Worten, daß die Musik nicht nur alle Philosophie schlägt, sondern ihrerseits berufen erscheint, das Seelenleben in eminenter Weise zu bereichern und zu befruchten, indem sie die minder intensiv und minder zart empfindenden Seelen zwingt, das reichere Empfindungsleben gottbegnadeter Künstler mitzuleben.«

Dieses Anerkennen der Unterordnung der Individualität des Hörers unter die Individualität des schaffenden Künstlers erscheint als ein bedeutender Fortschritt in der ästhetischen Auffassung der Kunst, bis zu dem die Asthetiker der Alten nicht gelangt sind.

Zwar näherte sich Aristoteles, mehr als alle anderen, diesem Standpunkt; wenn man aber genauer auf die Sache eingeht, läßt es sich, wie ich glaube, leicht erklären, warum er darin nicht weiter kam. Indem nämlich Aristoteles die Musik vom rein ästhetischen Standpunkt betrachtet, (wobei er deren ethische und sonstige Eigenschaften gänzlich außer Acht läßt) vermengt er diesen Standpunkt mit der Erörterung der Bedeutung, welche die eine oder andere Musikgattung für den geistigen Genuß, *διαγωγή*, hat, und auf die er, wie wir schon gesehen haben, in seinem VIII. Buch der Politik direkt als auf ein Hauptziel der Pflege der Musik hinweist.

Es ist uns deshalb unbegreiflich, daß er bei dem Moment des »Genußes« stehen bleibt, ohne, wie uns das angeführte Problem zeigt, in eine feinere ästhetische Analyse einzugehen.

Von dieser *διαγωγή* giebt uns Aristoteles in seinem VIII. Buch der Politik keine nähere Erklärung, aber ihr Wesen geht aus dem Problem ziemlich deutlich hervor.

Zwar erkennt er, wie wir gesehen haben, das bewußte und verständige Genießen der Musik an, die nur dadurch zum geistigen Genuß wird, doch zur Basis nimmt er doch den sinnlichen Reiz der Musik.

Die Musik ist bei ihm vor allem doch *ἡδεῖα*, und diesem Moment müßen wir, indem wir die rein ästhetischen Ansichten des Aristoteles über die Musik besprechen, besondere Beachtung schenken, da dasselbe den Grund zur musikalischen Schönheit legt, in welcher Aristoteles das eigentliche ästhetische Ziel der Musik sieht.

Nirgends spricht Aristoteles von diesem sinnlichen Reiz der Musik, so detailliert und klar wie in dem Probl. 43 I, das uns zwar einige überflüssige Einzelheiten giebt, in dieser Beziehung aber höchst interessant erscheint:

Διὰ τί ἥδιον τῆς μονῳδίας ἀκούομεν, ἐάν⟨τις⟩ πρὸς αὐλὸν ἢ ⟨ἐὰν⟩ ⟨πρὸς⟩ λύραν ᾄδῃ;

1. Warum hören wir lieber den Sologesang, wenn jemand unter Begleitung des Aulos singt, als wenn er zur Leier singt?

Ἢ ὅτι πᾶν μιχθὲν ἡδίονι ἥδιόν ἐστιν;

2. Kommt es nicht daher, daß jedwedes, das sich mit dem Angenehmeren verbindet, selber angenehmer ist?

Ὁ δὲ αὐλὸς ἡδίων τῆς λύρας, ὥστε καὶ ἡ ᾠδὴ τούτῳ μιχθεῖσα ἡδίων ἂν εἴη;

3. Und der Aulos ist angenehmer als die Leier; daher dürfte auch der Gesang, der sich mit ihr verbindet, angenehmer sein, als der, welcher sich mit der Lyra vermischt.

⟨ἢ⟩ ἐπεὶ τὸ μεμιγμένον τοῦ ἀμίκτου ἥδιόν ἐστιν, ἐὰν ἀμφοῖν ἅμα τὴν αἴσθησίν τις λαμβάνῃ;

4. Oder, weil das Vermischte angenehmer ist als das Unvermischte, wenn einer beide Elemente zugleich wahrnimmt?

οἶνος γὰρ ἡδίων τοῦ ὀξυμέλιτος, διὰ τὸ μεμῖχθαι μᾶλλον αὐτοῖς τὰ ὑπὸ τῆς φύσεως μιχθέντα ἢ ⟨τὰ⟩ ὑφ' ἡμῶν. ἔστι γὰρ καὶ ὁ οἶνος μικτὸς ἐξ ὀξέος καὶ γλυκέος χυμοῦ. δηλοῦσι δὲ καὶ αἱ οἰνώδεις ῥοαὶ καλούμεναι.

5. So ist der Wein für uns angenehmer als der Honigessig, weil das, was die Natur vermengt hat, besser vermengt ist, als das, was wir selbst gemengt haben. Denn auch der Wein ist eine Mischung von saurem und süßem Saft, was uns bestätigt wird durch die weinigen Granatäpfel.

ἡ μὲν οὖν ᾠδὴ καὶ ὁ αὐλὸς μιγνυνται αὐτοῖς δι' ὁμοιότητα (πνεύματι γὰρ ἄμφω γίγνεται),

6. So verbindet sich auch wegen ihrer Gleichartigkeit das Lied mit dem Aulos (da in beiden Fällen die Atmung Tonerzeuger ist),

ὁ δὲ τῆς λύρας φθόγγος, ἐπειδὴ οὐ πνεύματι γίγνεται, ἧ ἧττον αἰσθητὸς ἢ ὁ τῶν αὐλῶν, ἀμικτότερός ἐστι τῇ φωνῇ· ποιῶν δὲ διαφορὰν τῇ αἰσθήσει ἧττον ἡδύνει, καθάπερ ἐπὶ τῶν χυμῶν εἴρηται· ἔτι ὁ μὲν αὐλὸς πολλὰ τῷ αὐτοῦ ἤχῳ καὶ τῇ ὁμοιότητι συγκρύπτει τῶν τοῦ ᾠδοῦ ἁμαρτημάτων·

7. während der Ton der Lyra sich nicht so innig mit der Stimme vereinigt, da er nicht durch Hauch hervorgebracht wird, wodurch er weniger wahrnehmbar ist als der Ton des Aulos; indem er nun eine Discrepanz uns fühlen läßt, wirkt er weniger angenehm auf uns, wie wir es bei den Flüssigkeiten konstatiert haben. Überdies deckt der Aulos schon durch seine Tonstärke und die Ähnlichkeit mit der menschlichen Stimme viele Fehler des Sängers.

οἱ δὲ τῆς λύρας φθόγγοι, ὄντες ψιλοὶ καὶ ἀμικτότεροι τῇ φωνῇ, καθ' ἑαυτοὺς θεωρούμενοι, καί περ ὄντες οἱ αὐτοί, ἐμφανῆ ποιοῦσι τὴν τῆς ᾠδῆς ἁμαρτίαν, καθάπερ κανόνες ὄντες αὐτῆς.

8. Die Töne der Lyra hingegen lassen, da sie trocken sind, und sich nicht ganz mit der Stimme vermischen, dadurch, daß sie für sich genommen werden, obwohl sie dieselben Töne sind, die Fehlerhaftigkeit des Gesanges mehr hervortreten, indem sie eine Norm für denselben abgeben.

πολλῶν δὲ ἐν τῇ ᾠδῇ ἁμαρτανομένων τὸ κοινὸν ἐξ ἀμφοῖν ἀναγκαῖον χεῖρον γίγνεσθαι.

9. Da nun viele Fehler beim Gesange vorkommen, muß das Produkt der Mischung beider (des Gesangs und der tönenden Lyra) notwendigerweise von geringerer Güte sein.

Die Echtheit dieses Problems wird von Eichthal und Reinach angefochten[1]), aber trotz der hohen Achtung, die mir die Namen dieser Gelehrten einflößen, kann ich mich mit ihren Ausführungen nicht einverstanden erklären. Nach ihrer Meinung müßten, in der Frage dieses Problems die Worte ἢ ἐαν πρὸς λύραν beibehalten werden, sodaß man eine Frage erhält, die sich mit der Frage des 9ten Problems (H. IV) deckt, während die ganze Beantwortung (l'énoncé) des Problems als der Zusatz eines späteren Kommentators erscheint.

Sie finden in diesem Problem keine Übereinstimmung mit jenem schlechtem Ruf, in dem die Aulodie bei den Griechen im allgemeinen (obwohl sich dies eigentlich auf die Aulistik bezieht) und bei Aristoteles im besonderen steht[2]). Zur Bekräftigung des Gesagten beziehen sie sich auf das Probl. 16 bis (E III), obwohl der Text dieses Problems von ihnen selbst noch 1892 (Revue des Études grecques No. 17 pag. 37) bezüglich seiner Echtheit verdächtigt worden ist, was auch Gevaert und Vollgraf veranlaßte, dieses Problem in zwei von einander unabhängige Teile (B II und E III) zu zerlegen. Aber in dem Problem (E III) verwirft Aristoteles die Aulodie, die nach der Ansicht von Eichthal und Reinach die reine Konsonanz stören soll, nicht, sondern er berührt nur die Frage, inwieweit die Symphonie in der Aulodie von Wert ist, wobei er zu einem negativen Resultat kommt, mit dem Hinweis darauf, daß man bei der Symphonie, in der Aulodie eine Ungleichmäßigkeit in der Stärke der beiden Stimmen (keinen Zusammenklang) bekommt, da die Stimme des Sängers im Unisono naturgemäß der hohen oder tiefen Stimme der aulodischen Symphonie folgt und damit nur die Klangfülle dieser Stimme verdoppelt, sodaß die Stärke des Klanges im Verhältnis von 2 : 1 steht.

Damit negiert Aristoteles die Aulodie keineswegs; ganz im Gegenteil weist er sogar in anderen Problemen recht ausführlich auf ihre Normen und Eigenheiten hin, wobei er sie nicht nur in Verbindung mit der Kitharodik, sondern auch für sich allein des öfteren erwähnt.

Er betont jene besondere Befriedigung, die der Zuhörende empfindet, wenn der Sänger und der ihn begleitende Aulos, nachdem sie in der Mitte des Stückes mehrmals auseinander gekommen sind, gegen den Schluß zu sich in einem Tone wieder vereinigen (Probl. 39 b B. V).

Endlich hebt er ausdrücklich nochmals die wunderbare Verwandtschaft hervor, die zwischen dem Aulos und der menschlichen Stimme besteht und auf die er sich in unserem Problem beruft: »Wenn die Stimme des Sängers einen der Töne der Symphonie singt (in diesem Falle die Oktave)

1) Eugen d'Eichthal et Theodor Reinach, Nouvelles observations musicales attribuées à Aristote. Revue des Études grecques XVII, No. 51, 1900.

2) Das ist ein Fehler, vor welchem Gevaert, im Anfang seines Kommentars zu diesem Problem, warnt.

und der andere ihn auf der Aulos bläst, so hat man die Empfindung, als ob die Stimme des Sängers und des Aulos nur einen einzigen Ton hervorbrächten« (Probl. XVIII, B. VI).

Was die Gedanken anlangt, die in der Beantwortung unseres Problems ausgesprochen sind, so lassen sie sich, meiner Meinung nach, keineswegs mit Eichthal und Reinach als lächerlich (ridicules) und der Aristotelischen Schule unwürdig bezeichnen, trotzdem sie, von unserem modernen Standpunkt angesehen, so erscheinen mögen, da sie den Uranfängen unserer Instrumentation widersprechen, die eben auf diese Verschiedenheit der Töne und der Klangfarbe der verschiedenen Instrumente aufgebaut sind[1]).

Es ist gar nicht zu verwundern, daß für den Griechen des IV. Jahrhunderts vor Christi Geburt, der nach dem Muster der traditionellen griechischen Monodie erzogen wurde, eine so nahe Verwandschaft des Instrumentes mit der menschlichen Stimme etwas Überraschendes haben mußte und daß er daher zur Begleitung der menschlichen Stimme dieses Instrument allen anderen vorzog.

Daß der Aulos der menschlichen Stimme so nahe kommt, daß man sie oft kaum von einander unterscheiden kann, wird jeder wissen, der auch nur einmal Händels Arien con flauto obligato zu hören Gelegenheit hatte.

Wie dem auch sei, trotz der direkten Beziehungen unseres Problems zur Aulodie, giebt es uns reine Vorstellung davon, welche Rolle in der Musik-Ästhetik des Aristoteles, der sinnliche Reiz gespielt hat.

Wir haben bereits im VIII. Buch der Politik gesehen, daß das Resultat der Empfindung dieses sinnlichen Reizes der Musik als ἡδονή erscheint, und in Verbindung damit wird von Aristoteles oft die Frage aufgeworfen, bis zu welchem Grade die eine oder die andere Musik-Gattung für uns ἡδεῖα ist[2]).

Als Kriterium für die Lösung derartiger Fragen erscheint selbstver-

---

1) Was den zweiten Teil unseres Problems betrifft, so haben wir es hier mit einem rein praktischen Hinweis auf den Umstand zu thun, daß es dem Sänger bequem war, sich von dem Aulos begleiten zu lassen und solchergestalt die vokalischen Fehler seiner eigenen Stimme zu verdecken. Wie Gevaert richtig bemerkt (Probl. VI, 333), kann dies als Bestätigung des wenig schmeichelhaften Ruhmes dienen, dessen sich die Auleten in Griechenland erfreuten (siehe Reisch, »De mus. Graec. cert., Seite 20). Gevaert äußert die Vermutung, daß bei den Festmahlen, wo die Auleten am häufigsten auftraten, die Rolle des Sängers von irgend einem Dilettanten übernommen wurde, den ein gemieteter Aulet begleitete.

2) Von diesem Inhalt ausgehend, kann man vielleicht für das I. Kapitel der Poetik (Poet. 1447a, 14) die Konjektur vorschlagen: τῆς αὐλητικῆς *HΔ[E]ΙΣΤΗ*
statt *ΗΠΑΕΙΣΤΗ*,
was keinen ganz befriedigenden Sinn giebt.

ständlich das persönliche, individuelle Empfinden des Urteilenden, das, wenn man die Aristotelische Terminologie adoptieren will, sich aus zwei Teilen *αἰσθητόν* und *λογικόν* zusammensetzt.

Diese beiden Grundbegriffe in den ästhetischen Anschauungen des Aristoteles haben sich ungewöhnlich gleichmäßig und harmonisch verbunden und die überraschend fruchtbare Methode seiner Musik-Ästhetik ergeben, die man mit Bénard[1]) am richtigsten durch die Benennung: rationalistischer Empirismus, charakterisiert.

In dieser Beziehung hält Aristoteles genau die Mitte zwischen seinem Vorgänger Pythagoras, der die Rolle, die das Gefühl im Verständnis der Musik spielt, vollständig negiert und sogar ein aprioristisches Verständnis für die mathematischen Verhältnisse der Intervallen verlangt, und seinem Schüler Aristoxenos.

Letzterer hat sich eben nicht klar gemacht, daß der Apriorismus der Empfindungen in der musikalischen Wahrnehmung ein rein äußerlicher und kein logischer ist, und so vertauscht er den empirischen Rationalismus seines Lehrers mit einem engeren Empirismus, der ausschließlich auf einem sinnlichen Experiment beruht. Deshalb ist es auch begreiflich, daß, nachdem er späterhin jenes, auf empirischen Wegen erlangte Material vollkommen selbständig umgearbeitet hat, er nicht über akustische und rein theoretische Betrachtungen über die Musik hinauskommt, und nicht im Stande ist, jene weiten Verallgemeinerungen und ästhetischen Gesetze zu geben, wie sein Lehrer Aristoteles sie uns giebt, indem er von der Ansicht ausgeht, daß nur unter dem Einfluß des Intellekts die sinnliche Wahrnehmung ihre Form, ihr *εἶδος* erhält. Er begnügt sich dabei nicht mit der einfachen Konstatierung der durch die sinnliche Wahrnehmung erlangten Thatsachen, sondern er will diese gleichzeitig mit dem Gefühl und dem Intellekt aufgenommen wissen und erkennt in ihnen ihre ästhetischen Grundlagen, an die seine Zeitgenossen auch nicht im entferntesten gedacht haben. Als das überraschendste Beispiel dafür kann die Thatsache gelten, daß Aristoteles der erste war, der auf diese Weise eben die ungeheuere Bedeutung feststellte, welche die Tonika in der griechischen Musik, »die Mese«[2]) für die Musik hat, und wobei er (mutatis mutandis) dasselbe gethan hat, wozu nach ihm, zum ersten Mal, der berühmte Rameau 1722 in seinem Werke «Traité d'harmonie reduite à ses principes naturels» gelangte. Die Bedeutung dieser Entdeckung wurde von Helmholtz (Die L. v. d. S., 379) nach Verdienst gewürdigt und sie ist wirklich so überraschend, daß es sich wohl verlohnet, länger

1) Bénard, L'esthétique d'Aristote («les péripatéticiens», Seite 178).

2) cf. Westphal, Die Musik des griechischen Altertums, Seite 67 ff. Gevaert, Mus. de l'Ant., Seite 266 sqq. Ambros-Sokolowsky, Die Musik des griechischen Altertums, Seite 229 ff. Helmholtz, Lehre der Ton-Empfindungen, Seite 379 ff.

dabei zu verweilen. Das interessanteste Problem in dieser Frage ist das Problem 36.

Dort wirft der Verfasser die Frage auf, warum bei einer Verstimmung der Mese in der Ausführung einer Melodie auch alle anderen Saiten verstimmt erscheinen, bei der Verstimmung einer anderen Saite dagegen nur diese selbst. Dabei betont er, daß von der Mese alle anderen Saiten ihre Stimmung, Tonlage (ἔχειν πως πρὸς τὴν μέσην), ihre Anordnung und ihren Zusammenhang empfangen[1]).

In diesem Problem konstatiert Aristoteles, ohne auf nähere Erklärungen einzugehen, einstweilen ein Faktum, dessen Richtigkeit wir an einem Versuch erproben können, indem wir z. B. eine Saite des Klaviers höher oder tiefer stimmen lassen und dann successive ein musikalisches Bruchstück, erst in einer entsprechenden, dann aber in einer nicht verwandten Tonart spielen, was jedoch selbstverständlich ohne harmonische Begleitung zu geschehen pflegt, weil in dieser auch harmonische Untertöne der Tonika vorkommen können und dadurch die Unrichtigkeit der Stimmung verdeckt wird, und diese Erscheinung läßt sich vor allem durch rein äußere Umstände erklären und zwar dadurch, daß die Tonika in der musikalischen Praxis viel öfter, als alle anderen Töne der Tonleiter vorkommt und deshalb wird die Veränderung der Stimmung in der ihr entsprechenden Saite leichter bemerkt, als die Veränderung der Stimmung bei anderen Saiten. Und so erscheint die Tonika gleichsam als Bindeglied zwischen den anderen Tönen, und Aristoteles vergleicht sie treffend in seinem Probl. 20 (C VI) mit solchen verbindenden Partikeln, wie τε und καί es sind, die ohne Schaden für die Klarheit der Ausdrucksweise in der griechischen Sprache nicht ausgelassen werden dürfen, während die Auslassung anderer Partikeln ohne Einfluß auf die Klarheit des Aus-

1) Aus diesem Problem können wir unter anderem die Bestätigung einer interessanten Thatsache schöpfen. Diese bezieht sich auf die praktische Benutzung der Saiteninstrumente bei den alten Griechen, die darin bestand, daß sie jede Saite besonders zur Hervorbringung desjenigen Tones benützten, dem die gegebene Saite entsprach, ohne zur künstlichen Erhöhung oder Vertiefung desselben durch Aufdrücken des Fingers ihre Zuflucht zu nehmen. Und in der That, wenn, nach unserem Problem, bei Veränderung der Stimmung einer gewissen Saite, nur die Mese oder ein anderer bestimmter Ton sich verändert, so ist es klar, daß dieser Saite kein anderer als der ihr eigene bestimmte Ton entlockt wurde. Nichtsdestoweniger war diese Art, die Tonhöhe durch Aufdrücken des Fingers zu verändern, den alten Griechen nicht unbekannt, da sie erstens zu akustischen Berechnungen sich in ähnlicher Weise des Monochords (κανών) bedienten und zweitens, in der hellenischen Epoche Gelegenheit hatten, ähnliche Art der Tonerzeugung (z. B. in Alexandrien) von verschiedenen orientalischen zugereisten Künstlern zu sehen, die in dieser Weise den assyrischen Trichord oder die Pandora (Pollux, l. IV, c. 9) behandelten. Über den Monochord, der nicht ganz aus der musikalischen Praxis ausgeschlossen war, siehe Ptolem. IV, 12, und auch Gevaert, Hist. de la Mus. de l'Ant., T. I, Seite 359, Note 3.

drucks bleibt. Aristoteles begnügt sich aber nicht mit der Feststellung dieser Thatsache.

Hier, wie in so vielen anderen Fällen, verbindet sich bei ihm der Empirismus mit dem Rationalismus, und er stellt fest, daß die Mese nicht nur ein Bindeglied zwischen den anderen Tönen bildet, sondern auch zum verbindenden Prinzip für sie wird. Jeder Ton, der vollkommen selbständig und abstrakt betrachtet wird, besitzt zweifellos seine individuelle Eigenart. Es ist Sache der Akustik, diese Eigenart nach Möglichkeit zu erforschen; die Musik aber fängt erst da an, wo der Ton in einer gewissen Verbindung und einem gewissen Verhältnis wahrgenommen wird. Diese Verbindung wird von der Tonart bestimmt, zu welcher der gegebene Ton gehört, und ist diese Tonart einmal bestimmt, so erscheint die Frage von Wichtigkeit, in welcher Beziehung dieser Ton zu den anderen Tönen derselben Tonart steht, und es ist für uns von Bedeutung, den Grad dieser Abhängigkeit festzustellen.

Im höchsten Grad der Abhängigkeit befindet sich jeder Ton von der Tonika derjenigen Tonart, zu der er gehört und diese Abhängigkeit erscheint in der musikalischen Praxis von größter Wichtigkeit, weil sie sich in den primitivsten Versuchen musikalischen Schaffens fühlbar macht.

Aristoteles selbst erwähnt, daß zu seiner Zeit »in jeder anständigen Melodie« die Tonika am häufigsten wiederkehrt und alle guten Komponisten sie häufig verwenden und, wenn sie sich einmal von ihr entfernen, immer wieder zu ihr zurückkehren; was sie bei einem anderen Ton nicht thun [1]).

Aristoteles gebührt eben das Verdienst der Erste gewesen zu sein,

---

1) Augenscheinlich war es gebräuchlich (Helmholtz, 380; Gevaert, Mus. de l'Ant., I, Seite 378), mit der Mese den Gesang anzufangen, ihn mit der Hypate zu schließen [wobei die Parhypate als eine Art abwärts führenden Leitetons erscheint (cf. Probl. 4, D. VI; C. Jan, Musici scriptores Graeci, Seite 79)]. Das kann man aus dem Probl. 33 (C. I) schließen:

Διὰ τί εὐαρμοστότερον ⟨ἀπὸ τοῦ ὀξέος⟩ ἐπὶ τὸ βαρὺ ἢ ἀπὸ τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξύ;

Πότερον ὅτι τὸ ⟨μὲν⟩ ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ἄρχεσθαι; ἡ γὰρ μέση καὶ ἡγεμὼν ὀξυτάτη τοῦ τετραχόρδου· τὸ δὲ οὐκ ἀπ' ἀρχῆς ἀλλ' ἀπὸ τελευτῆς;

ἢ ὅτι τὸ βαρὺ ἀπὸ τοῦ ὀξέος γενναιότερον καὶ εὐφωνότερον;

1. Warum ist es passender, von der Höhe zur Tiefe zu gehen, als umgekehrt?

2. — Etwa, weil dies heißt, vom Anfang anfangen — denn die Mese ist zugleich Führerin und höchster Ton des Tetrachords — während der umgekehrte Gang vom Ende anfinge?

3. Oder weil das Tiefe nach dem Hohen edler und wohlklingender ist?

Gevaert (M. de l'A., I, Seite 378 und 406) verbindet mit dieser Thatsache den Umstand, daß in der griechischen Vokal-Notenschrift die Buchstaben des Alphabets (bezüglich der chromatischen und harmonischen Gattung besteht kein Zweifel mehr) der Reihe nach die Töne in ihrer Folge von oben nach unten bezeichneten.

(wenn man nicht die zweifelhaften Ausführungen des Nikomachos, daß die Pythagoräer nämlich die Tonika mit der Sonne und die anderen Töne mit den Sternen vergleichen, [Nikomach. Harmonie. Leib. I, p. 6, und Meibomii], mitzählt), der die ästhetische Bedeutung dieser Abhängigkeit eines beliebigen Tones der Tonart von der Tonika hervorgehoben und »so gut beschrieben hat, wie es nur irgend geschehen kann« (Helmholtz: Die Lehre der Tonempfindungen, S. 380).

Indem wir uns der Analyse der Grundlagen der Aristotelischen Musik-Ästhetik wieder zuwenden, müssen wir nochmals die Bedeutung hervorheben, die Aristoteles dem sinnlichen Reiz der Musik und den durch denselben geweckten Empfindungen des Genusses oder des Vergnügens (*ἡδονή*) beilegte.

Die erste Bedingung, die die Musik, um dieses Vergnügen gewähren zu können, zu erfüllen hat, ist die: sie muß »schön« sein (cf. VIII. Buch der Politik 1340b).

Wenn Aristoteles von den idealen Mustern der Musik spricht, nennt er auch *καλοὺς ῥυθμοὺς* und *καλὰς ἁρμονίας*[1]).

Diese Schönheit der Rhythmen und Harmonien richtig zu erfassen, liegt eben, seiner Meinung nach, das echte ästhetische Vergnügen, das er jenem unbewußten, dunkelem Empfinden entgegenstellt das (*τὸ κοινόν*) die Musik auf die ungebildete Menge ausübt.

Doch wäre es falsch, anzunehmen, daß die Bezeichnung »*καλός*« »Schön« in dem Sinne gebraucht wird, gegen den Graf Tolstoi in seinem Werke »Was ist die Kunst?« (S. 32) auftritt, denn Aristoteles unterscheidet sich in dieser Beziehung nicht von seinen Zeitgenossen, und auch für ihn fällt der Begriff des »Schönen« (*τὸ καλόν*) mit dem Begriff des »Guten« (*τὸ ἀγαθόν*) zusammen, zwei Begriffe, die so den zusammengesetzten Begriff »*καλοκαγαθία*« bilden. So sehen wir, daß bei Aristoteles der Hedonismus mit der Ethik eng verbunden ist.

In der von uns oben angeführten Stelle der Politik (1340b) merkt Aristoteles einstweilen den Grund an, weshalb die Schönheit der Musik uns Vergnügen gewährt und findet ihn in jener Verwandtschaft, die zwischen unserer Seele und der Musik besteht, wobei das uns angeborene Gefühl des Maßes eine Analogie in der Rhythmik und Harmonie findet. »Deshalb«, spricht er, »behaupten auch einige Philosophen, daß unsere Seele Harmonie besitzt, andere, daß sie die Harmonie selbst ist.«

Ganz klar und folgerichtig findet sich dieser Gedanke im Probl. 38 (H II) entwickelt.

---

1) Sogar die verschiedenen Konsonanzen werden von ihm nach dem Grad der »Schönheit« eingeteilt; ebenso wie wir sie in vollkommene und unvollkommene Konsonanzen scheiden. Probl. 35a, 16, 39a.

Dieses Problem giebt uns eine der besten und erhabensten Proben des ästhetischen Denkens des Aristoteles.

Probl. 38. H II. Gev. S. 73:

Διὰ τί ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ ταῖς συμφωνίαις χαίρουσι πάντες;

Ἢ ὅτι ὅλως ταῖς κατὰ φύσιν κινήσεσι χαίρομεν κατὰ φύσιν;

σημεῖον δὲ τὸ τὰ παιδία εὐθὺς γενόμενα χαίρειν αὐτοῖς,

διὰ δὲ τὸ ἦθος τρόποις μελῶν χαίρομεν,

ῥυθμῷ δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γνώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν καὶ κινεῖν ἡμᾶς τεταγμένως.

οἰκειοτέρα γὰρ ἡ τεταγμένη κίνησις φύσει τῆς ἀτάκτου.

σημεῖον δὲ ὡς καὶ κατὰ φύσιν μᾶλλον· ποιοῦντες γὰρ καὶ πίνοντες καὶ ἐσθίοντες τὰ τεταγμένα σώζομεν καὶ αὔξομεν τὴν φύσιν καὶ τὴν δύναμιν· ἄτακτα δὲ φθείρομεν καὶ ἐξίσταμεν αὐτήν·

1. Warum erfreut alle Rhythmus, Melodie und Akkorde?

2. Etwa weil uns naturgemäß die unserer Natur verwandten Bewegungen Vergnügen bereiten?

3. Dies findet seine Bestätigung darin, daß die Kinder sofort nach ihrer Geburt sich daran erfreuen.

4. An den verschiedenen Arten der Melodien ergötzen wir uns aber infolge der seelischen Einwirkung[1]).

5. Wir erfreuen uns am Rhythmus deshalb, weil er eine wahrnehmbare und bestimmte Zahl in sich birgt und in uns eine gesetzmäßige Bewegung hervorbringt.

6. Eine gesetzmäßige Bewegung ist uns nämlich natürlicher als eine untergeordnete.

7. Zum Beweise dafür, daß eine solche unserer Natur gemäßer ist, dient folgendes: Wenn wir arbeiten, trinken und essen, beobachten wir eine gewisse Ordnung und vergrößern dadurch unsere natürlichen Anlagen und unsere Kraft; geben wir diese Ordnung auf, so ruinieren und zerstören wir jene.

---

1) Ich kann an dieser Stelle der Übersetzung Gevaert's keineswegs beistimmen: «Les divers types de mélodies nous captivent à cause de leur effet normal». Unter dem Begriff *ἦθος* versteht Aristoteles hier, wie in vielen anderen Fällen, die der Musik eigene Fähigkeit, seelische Vorgänge nachzuahmen, was er im VIII. Buch der Politik (1340a) ausführlich erörtert. Indem Aristoteles vom musikalischen Genuß spricht und die Gründe für sein Auftreten untersucht, hebt er ein Vorrecht der Musik vor allen anderen Künsten hervor, das darin besteht, daß eben die Musik in ihren Rhythmen und Melodien eine der Natur am nächsten stehende Nachahmung der verschiedenen, aus den Handlungen der Menschen sich ergebenden, seelischen Vorgänge bietet. Ich denke, daß Aristoteles auch hier die Fähigkeit *μιμήσεως τῶν ἠθῶν*, und nicht, wie Gevaert es annimmt, die ethische Wirkung im Sinne hat.

συμφωνίᾳ δὲ χαίρομεν ὅτι κρᾶσίς ἐστι λόγον ἐχόντων ἐναντίων πρὸς ἄλληλα. ὁ μὲν οὖν λόγος τάξις, ὃ ἦν φύσει ἡδύ.

8. An Akkorden ergötzen wir uns, weil sie die Verschmelzung entgegengesetzter Elemente darstellen, die in Wechselbeziehung zu einander stehen. Und diese Wechselbeziehung ist eben die Ordnung, die uns, wie bemerkt, unserer Natur nach zusagt.

τὸ δὲ κεκραμένον τοῦ ἀκράτου πᾶν ἥδιον· ἄλλως τε κἂν αἰσθητὸν ὂν ἀμφοῖν τοῖν ἄκροιν ἐξ ἴσου τὴν δύναμιν ἔχῃ.

9. Jede Verschmelzung ist uns angenehmer als das Unverschmolzene, besonders wenn man im Wahrnehmen die beiden entgegengesetzten Elemente in gleichem Maße herausfühlt.

Bereits im ersten Kapitel habe ich mich bemüht, dir Bedeutung einer jeden der hier aufgezählten Erklärungen der Schönheit der einzelnen Elemente der Musik zu geben, deren Gesamtheit jene komplizierte Wirkung auf uns hervorbringt, dank welcher in uns eben jene *διαγωγή* oder *ἡδονή* erzeugt wird, dessen Charakter nicht besser definiert werden kann, als Aristoteles es in seinem Problem 38 thut.

Dieser Genuß, den man, wie wir gesehen haben, vom Standpunkt des ethischen Hedonismus des Aristoteles betrachten muß, erscheint als etwas innerliches, sozusagen als Ziel der Musik als ihr *τέλος*, als Gegensatz zu jenem hauptsächlich praktischen Zweck, den wir im 2. Kapitel schon besprochen haben.

Dieser Zweck, den Aristoteles an anderer Stelle als Fähigkeit »richtig zu urteilen« und »zu genießen« definiert (Polit. VIII, 6), erscheint als Frucht langjähriger Praxis und einer gründlichen Sachkenntnis und wird erst im vorgerückten Alter vom Menschen erreicht. »Der praktische Betrieb der Musik soll nur dazu dienen, um ein richtiges Urteil zu gewinnen, und folglich ist er auf die Jugend zu beschränken, und die Erwachsenen haben sich seiner enthalten und sich mit der durch den Unterricht empfangenen Befähigung zu begnügen, das Gute richtig zu würdigen und recht zu genießen«. [Polit. *E* (*Θ*) 1340b 36].

Zusammenfassung.

Dies sind in allgemeinen Zügen die Grundlagen der Aristotelischen Musik-Ästhetik.

Durch Untersuchung derselben haben wir gesehen, daß der große Stagirit oft mit Hilfe streng logischer Beweisführung, oft aber auf rein

LIBRARY OF THE UNIVERSITY

intuitivem Wege solche ästhetische Gesetze aufgestellt hat, die ihre Bedeutung auch für unsere Zeit nicht verloren und solchermaßen um viele Jahrhunderte jene Kunst überlebt haben, mit der sie im Anfang unlöslich verbunden waren.

Während wir uns mit diesen Gesetzen bekannt machen und die moderne Kunst mit der Kunst der alten Griechen vergleichen, werden wir von tiefem Staunen erfüllt.

Wenn wir dem Urzustand der hellenischen Musik den Fortschritt gegenüberstellen, den diese Kunst in unseren Tagen gemacht hat, mit all' ihrem Reichtum an melodischem und harmonischem Material, mit der unendlichen Tiefe und dem ganzen Verständnis ihres inneren Gehalts, erwarten wir unwillkürlich auf die größte Verschiedenheit ihrer ästhetischen Prinzipien, die in der Basis der einen oder anderen Kunst liegen, zu stoßen; doch indem wir uns mit Aristoteles' Ansichten über die Musik bekannt machen, finden wir meist das Gegenteil.

Die Ursachen für diese Erscheinung sind ziemlich kompliziert, und wir müssen eine Erklärung für dieselben vor allem in der Natur jeder wahren Ästhetik selbst, als auch in der Philosophie der Kunst im allgemeinen suchen.

Ich kann dies schwerlich besser zum Ausdruck bringen, als indem ich einen zweiten großen Denker der Alten, den begeisterten Plotin citiere. »Die Kunst, sagt er, besitzt eine größere und wahrere Schönheit, als jene es ist, die in der Hülle alles Daseins vorgeht. Jedes schöpferische Prinzip steht höher als die Schöpfung selbst, die dasselbe zur Basis hat«. (V. Enn., 8).

So ist es auch in diesem Falle: Die Kunstformen der Aristotelischen Zeit sind längst vergangen und sind von anderen ersetzt worden, doch die Prinzipien des Schaffens, die sie zur Basis hatten, haben sich erhalten und gelten noch in unseren Tagen.

Darin eben liegt des Aristoteles großes Verdienst, daß ihm die Fähigkeit künstlerischer Analyse in hohem Maße eigen war, daß er dabei nicht stehen blieb, sondern zu Verallgemeinerungen überging und in diesen abstrakten Verallgemeinerungen die Prinzipien des Schaffens in der von ihm analysierten Kunst voraussieht. Die Richtigkeit dieser Prinzipien finden wir auch in der Kunst unserer Tage bestätigt.

Eine zweite Erklärung des wunderbaren ästhetischen Scharfsinns des Aristoteles muß man in der Rechtfertigung jener Methode ästhetischen Analysierens suchen, welche Aristoteles in Bezug auf die Musik anwendete.

Wir haben gesehen, daß er in den meisten Fällen ihr als Psycholog entgegentritt und, von rein psychologischen Voraussetzungen ausgehend, gelangt er zur Definition ihrer ästhetischen Grundlagen, so daß ihre

psychologische Grundlage uns eben als dasjenige erscheint, was der Kunst-Ästhetik des alten Griechenlands mit der Ästhetik unserer modernen Kunst gemeinsam ist.

Und in der That hat jenes rhythmisch und melodisch so einfache Muster, mit dem sich die Musik der Alten begnügte, auf den alten Hellenen, wenn nicht in einem höheren, so doch jedenfalls auch nicht in geringerem Maße gewirkt, wie die komplizierte Kunst unserer Zeit auf uns wirkt.

In dieser Hinsicht werden sie oft mit Kindern[1]) verglichen, mit feinfühligen und empfänglichen Kindern, (wie sie es eigentlich wirklich waren) Kindern, auf die eine einfache Melodie eine mächtige, bisweilen geradezu pathologische Wirkung hatte, wovon die alten Autoren Zeugnis ablegen, wie wir sie in unserer Zeit nur sehr selten und in Ausnahmefällen empfinden.

Wenn wir die historische Entwickelung der Musik von den alten Griechen bis auf unsere Tage verfolgen, können wir mit ziemlicher Sicherheit voraussehen, daß auch unsere Kunst in absehbarer Zeit den Anforderungen des Jahrhunderts nicht mehr genügen wird, ebenso wie schon uns die einfache und durchsichtige Harmoniesierung Mozart's zu befriedigen aufhört, so daß der künstlerische Apparat immer komplizierter zu werden anfängt.

»Wir wären am Ziel?«, fragt bei Schumann[2]) Florestan, »wir irren! Die Kunst wird die große Fuge sein, in der sich die verschiedenen Völkerschaften ablösen im Singen.« —

Litteratur.

A. Ausgaben der Politik des Aristoteles.

Die Ausgabe der Berliner Akademie der Wissenschaften.
Aristoteles Politik von Franz Susemihl, 2 Bände, Leipzig 1879.
Aristoteles Politik von A. Stahr, Leipzig 1839.
Niekes, De Aristotelis Politicorum libris, Bonn 1851.
C. Jahn, Scriptores Musici graeci, Leipzig 1895. St. 18—35.
Thurot, Etudes sur Aristote, Paris 1860.
N. Skworzoff, Die Politik des Aristoteles (russisch), Moskau 1893.

1) So Libborio Sacchetti in seiner Schrift: »Von der musikalischen Künstlerschaft red alten Griechen«.

2) Rob. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 1. Band, Seite 34.

B. Ausgaben der Aristotelischen Musik-Probleme.

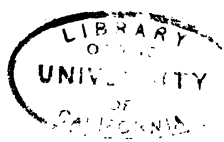
Stumpf, Music. Probl. von Aristoteles, Berlin 1900.
F. A. Gevaert et J. C. Vollgraff, Problèmes musicaux d'Aristote, Gand. 1899, T. I, et 1900, T. II.
C. Jahn, Scriptores Musici graeci, pp. 60—111.
C. E. Ruelle, Problèmes music. d'Aristote, Paris 1891.
Reinach et Eichthal, «Revue des Etudes grecques», 1891, 1895, 1900.

C. Philosophie der Kunst nach Aristoteles.

Reinkens, Aristoteles über Kunst, Wien 1870.
Teichmüller, Aristoteles Philosophie der Kunst (Arist. Forschungen II), Halle 1869.
Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles, Jena 1876.
Bénard, L'esthétique d'Aristote, Paris 1887.
Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, Breslau 1887.
Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlungen Aristoteles über die Wirkung der Tragödie, Breslau 1887.
Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899.

D. Ästhetik und Theorie und Geschichte der Musik.

Fr. A. Gevaert, Histoire et théorie de la Musique de l'Antiquité, Gand 1875.
A. W. Ambros, Die Musik des griechischen Altertums, Leipzig 1887.
Rud. Westphal, Die Musik des griechischen Altertums, Leipzig 1883.
Derselbe, Theorie der musisch. Künste der Hellenen (mit Roßbach und Gleditsch), Leipzig 1885.
Derselbe, Allgemeine Theorie der musikal. Rhythmik, Leipzig 1880.
Derselbe, Metrik und Rhythmik des klassischen Hellenentums, Leipzig 1883—1893.
Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, III. Ausgabe, Braunschweig 1870.
Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum, Leipzig 1893.
Ed. Hanslick, Das Musikalisch-Schöne.
Riemann, »Wie hören wir Musik?« Leipzig 1888.



Vita.

Ich, Alexis Kahl, wurde geboren am 29. Januar 1878 als Sohn des verstorbenen Chemikers Theodor Kahl zu St. Petersburg. Im Jahre 1888 trat ich in das Erste Gymnasium zu St. Petersburg ein. Dort stand ich unter steter Leitung des Philologen Theodor Luther, welchem ich für sein mir stets bewiesenes Wohlwollen zu größtem Dank verpflichtet bin. Ich verließ das Gymnasium im Jahre 1896 nach bestandener Maturitäts-Prüfung. Auf der Universität in St. Petersburg widmete ich mich sodann dem Studium klassischer Philologie und Kunst unter spezieller Leitung der Herren Professoren Prackhoff, Zielinsky, Jernstedt.

Im Jahre 1899 bereiste ich Studien halber Italien, Sizilien und Tunis und begab mich nach Rückkunft von dieser Reise nach Leipzig, um mich daselbst dem Studium der Geschichte der Musik, mit welcher ich mich schon vorher mehrere Jahre beschäftigt hatte, zu widmen.

In Leipzig hörte ich die Vorlesungen der Herren Professoren: Kretzschmar, Wundt, Riemann, Prüfer u. a.

Nach Erledigung einer zweiten Studienreise nach Paris und Brüssel, welche mir Gelegenheit bot, Herrn Professor Gevaert persönlich kennen zu lernen, kehrte ich wieder nach St. Petersburg zurück, woselbst ich nach Ablegung der Staatsexamen als Stipendiat an der dortigen Universität angestellt wurde, um mich zum Lehramt für Geschichte der Künste vorzubereiten.

Vorliegende Arbeit über »Die Philosophie der Musik nach Aristoteles« habe ich zwar bereits schon in St. Petersburg verfaßt, in Leipzig jedoch nach den mir zur Verfügung stehenden neuen Quellen vollständig umgearbeitet.

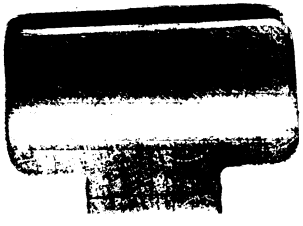
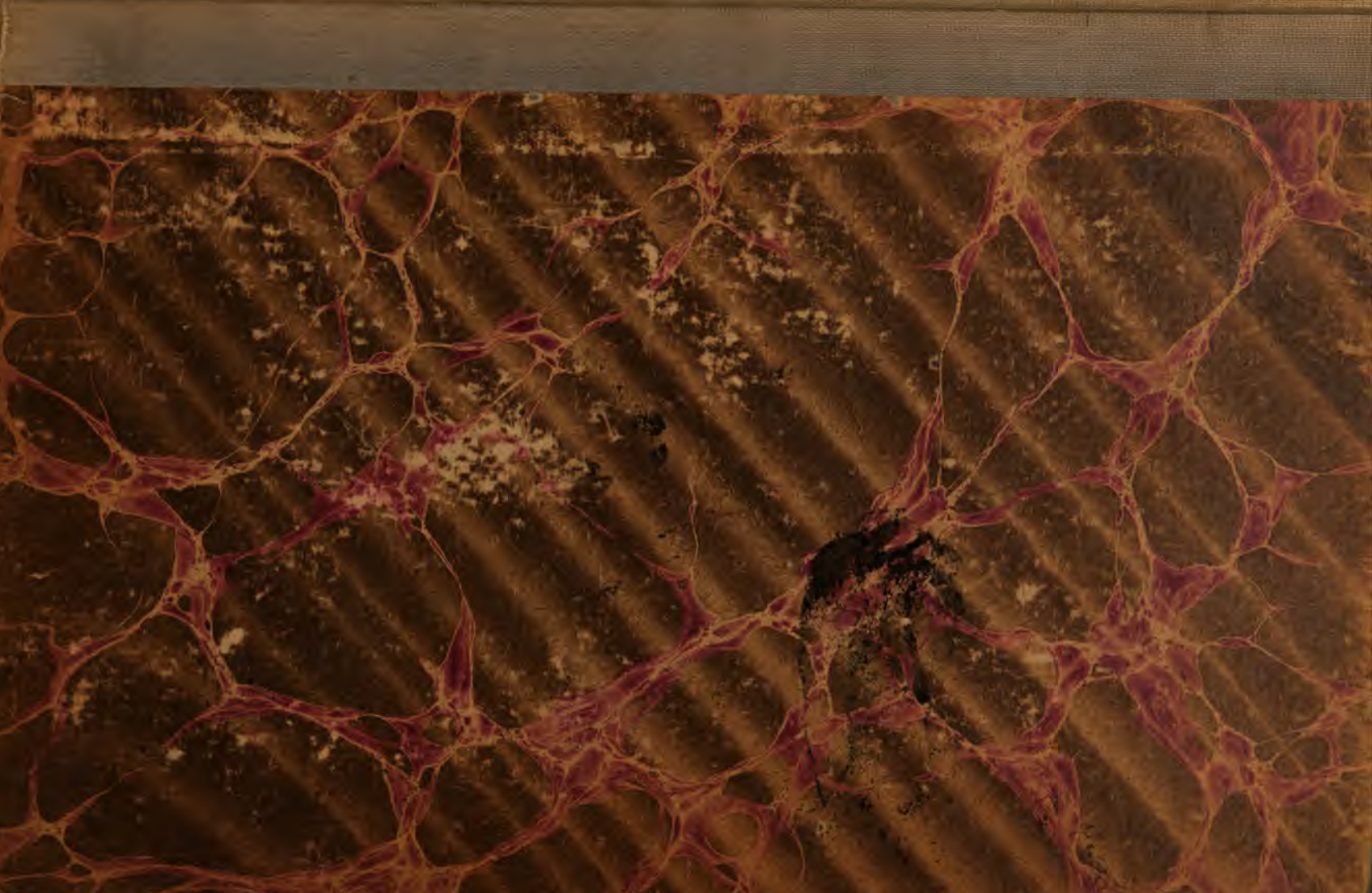
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library
or to the
NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Bldg. 400, Richmond Field Station
University of California
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
2-month loans may be renewed by calling
(510) 642-6753
1-year loans may be recharged by bringing books
to NRLF
Renewals and recharges may be made 4 days
prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

FEB 21 1995

20,000 (4/94)

YC 31531